DRAMATURGIA DE HAMBURGO

Selecção antológica

Gotthold Ephraim Lessing

Tradução, introdução e notas de
MANUELA NUNES

Revisão de
YVETTE CENTENO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - BIBLIOTECA
37640

SERVIÇO DE EDUCAÇÃO E BOLSAS
FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Reservados todos os direitos
de harmonia com a lei.
Edição da
Fundação Calouste Gulbenkian
Av. de Berna. Lisboa

NOTA DE APRESENTAÇÃO

A presente selecção antológica da Dramaturgia de Hamburgo *de Lessing destina-se a dar a conhecer ao público português uma obra teórica fundamental do teatro europeu. O critério de escolha dos textos foi, essencialmente, didáctico. Tivemos, principalmente, em vista os estudantes de literatura e teatro, mas também o público interessado. Sendo a* Dramaturgia de Hamburgo *um conjunto de textos de crítica aos espectáculos encenados pelo Teatro Nacional de Hamburgo entre 1767 e 1768, e de reflexões teóricas por eles inspirados, seleccionámos os textos traduzidos de acordo com a importância das peças criticadas, quer por ainda fazerem parte do repertório teatral dos nossos dias, quer pela sua relevância sob o ponto de vista da história da literatura ou para acompanhar a argumentação de Lessing. Assim, as tragédias de Voltaire, hoje quase desaparecidas dos palcos europeus, são necessárias para compreender a polémica travada por Lessing contra o modelo francês e o seu conceito divergente de tragédia.*

Foi nossa intenção ainda incluir os temas centrais da dramaturgia lessingiana: a poética de Aristóteles, de importância fundamental, os conceito de mimese, de catarse, de tragédia, a comédia burguesa, os caracteres mistos, etc.

De acordo com a intenção didáctica da antologia, incluímos em nota de rodapé, sempre que possível, o original dos textos teóricos a que Lessing faz referência, e que são testemunho impressionante da sua vastíssima cultura e erudição. Note-se que, por vezes, Lessing altera uma ou outra expressão do original, ou faz uma paráfrase, embora assinale a passagem como citação.

No que respeita às citações gregas, mantivemos tanto a acentuação utilizada por Lessing no original, como o caso por ele utilizado. Bom conhecedor da língua grega, Lessing adaptou sempre o caso grego ao texto alemão.

Sem serem exaustivas, as notas explicativas no final do texto pretendem facultar informações menos acessíveis nas enciclopédias e dicionários mais correntes.

Finalmente, não queremos deixar de manifestar a nossa gratidão às Professoras Doutoras Maria Helena da Rocha Pereira, Yvette Centeno, Maria Manuela Gouveia Delille e Maria Teresa Mingocho, pelo acompanhamento e os valiosos conselhos que sempre nos deram com a maior competência e boa vontade.

M. N.

INTRODUÇÃO

A Dramaturgia de Hamburgo *é uma obra resultante da actividade crítica de LESSING, enquanto consultor e dramaturgo do projecto de um teatro nacional, iniciado naquela cidade em 1767.*

Em que consistiu este empreendimento teatral e como situá-lo no contexto do teatro europeu e alemão do século XVIII?

Por volta de 1750, circula, por toda a Europa, a ideia de um teatro nacional que leve em conta o carácter, os costumes e as características específicas do gosto de cada povo. Estes elementos dever-se-iam reflectir na produção dramática nacional, para que a sua frequente apresentação em cena contribuísse para educar e cultivar o público.

Em Portugal, também os membros da Arcádia Lusitana, fundada em 1756, atribuíram um papel prioritário à criação de um teatro nacional, que só viria a ser concretizado mais tarde por ALMEIDA GARRETT, e desenvolveram esforços no sentido da criação de um repertório também nacional. Todos eles, sobretudo MANUEL DE FIGUEIREDO, o principal teórico teatral, e CORREIA GARÇÃO sublinharam a função didáctica do teatro. À semelhança do que se passou na Alemanha, também os Árcades rejeitavam a actividade teatral vigente, em que *predominavam as peças seiscentistas espanholas, as peças musicadas de* ANTÓNIO JOSÉ DA SILVA *e a ópera italiana, dominante na corte de D. João V. Os Árcades pretendiam elevar o nível do texto literário, orientando-se pelos modelos clássicos de* ARISTÓTELES *e* HORÁCIO,[1] *como era comum na época, e pelo neoclassicismo francês de* RACINE, CORNEILLE *e, mais tarde,* VOLTAIRE. *Assim, a par da vasta produção dramatúrgica, desenvolveram uma intensa actividade no plano teórico da estética teatral, de que são testemunho a* Arte Poética *de* CÂNDIDO LUSITANO *(1748), os prólogos que antecedem as numerosas peças de* MANUEL DE FIGUEIREDO *e as duas dissertações sobre a tragédia, lidas por* CORREIA GARÇÃO *em Agosto e Setembro de 1757.*

Na Alemanha, a ideia do „teatro nacional" acabará por levar ao afastamento da norma clássica, no sentido de um teatro baseado nos modelos da Antiguidade, supostamente intemporais, norma esta que correspondia, no fundo, ao gosto elitista da corte e da nobreza, a quem o espectáculo se destinava. Paralelamente, representa também um esforço para recuperar o teatro de cariz popular das companhias itinerantes (constituídas segundo o modelo dos comediantes ingleses, que tinham vindo para a Europa entre 1590 e 1660, e da commedia dell'arte*) que, a partir de 1700, entrara em crise, sobretudo na Alemanha. Textos trágicos, adaptados de* SHAKESPEARE,

---

[1] Veja-se Maria Helena da Rocha Pereira: A apreciação dos Teóricos Gregos pelos Poetas e teorizadores Portugueses do Século XVIII, in: *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa,* Classe de Letras, Tomo XXIV, Lisboa, 1985, págs. 21-41 e La Katharsis d'Aristote chez les théoriciens portugais du XVIIIe siècle, in: *Humanitas,* Vol. XLVIII (1996), pág. 105-115.

MARLOWE ou THOMAS KYD, mas também de autores barrocos alemães, como ANDREAS GRYPHIUS e CASPAR VON LOHENSTEIN, eram estropiados até ficarem quase irreconhecíveis e alternavam com interlúdios cómicos em que entrava em cena o Hans Wurst, o correspondente alemão, mais grosseiro, do Arlequim da commedia dell'arte. *As companhias itinerantes, economicamente muito vulneráveis, pautavam a escolha do seu repertório por critérios essencialmente sensacionalistas, na intenção de agradar a um público misto.*

A par do teatro escolar, que continuou a cumprir a sua função didáctica, as companhias fixas limitavam-se, em geral, a levar à cena opulentos espectáculos de ópera e bailado, destinados a agradar a um público constituído pela nobreza e pela alta burguesia dos numerosos principados. Entre eles destacam-se Wollfenbüttel, Hannover, Leipzig, Dresden, que possuíam, desde o século XVII, teatros que chegavam a comportar cerca de 2.000 espectadores. Em Hamburgo existia, desde 1678, uma ópera frequentada pela burguesia e a nobreza citadina.

*Sobretudo no espaço cultural alemão, dividido em inúmeros estados, o conceito de „teatro nacional" está intimamente ligado ao movimento de emancipação da burguesia. Constituído em oposição à cultura aristocrática dominante, que punha entraves ao desenvolvimento de uma unidade nacional, não só linguística como cultural, caberia ao teatro criar um espaço público exemplar de propagação não só de uma estética, mas de um modelo de sociedade e de uma moral de cariz burguês. Como SCHILLER viria a formular mais tarde, o teatro deveria ser uma „instituição moral" (*Die Schaubühne als moralische Anstalt gesehen, *1784), em que fossem discutidos os* *problemas concretos da nação, antecipando assim a unidade nacional a nível estético.*

Não é, pois, de admirar que a primeira tentativa de fundar um teatro nacional tenha surgido na cidade hanseática de Hamburgo, onde a supremacia de uma burguesia rica de negociantes dispunha de independência e meios para financiar um projecto desta natureza.

É certo que antes do empreendimento de Hamburgo já houvera tentativas de reforma do teatro. Em 1724, GOTTSCHED descrevia a situação do teatro em Leipzig como uma mistura lamentável de arlequinadas grosseiras e peças disparatadas de pompa e circunstância. Com a colaboração da mulher, LUISE ADELGUNDE[2]*, e da actriz CAROLINE NEUBER, GOTTSCHED tentou impor uma reforma do teatro e elevar o nível do teatro itinerante, tornando-o a um tempo educativo e atraente para o público burguês. Há que sublinhar que a função primordial do teatro gottschediano era veicular uma sentença moral. Os esforços de GOTTSCHED incidiram não só na criação de um repertório nacional, como também numa reforma da técnica de representação, mais comedida, e na tentativa de introduzir no palco o uso de guarda-roupa histórico. Tomou como modelo o teatro neoclassicista francês, traduzindo e adaptando numerosas peças francesas, mas também algumas inglesas. Com a sua tragédia* Sterbender Cato *(1732) [Catão moribundo], Gottsched quis fornecer um exemplo da sua teoria*

---

[2] Luise Adelgunde Viktorie Gottsched foi tradutora e autora de numerosas comédias escritas segundo o modelo francês, preconizado por seu marido, mas que revelam um espírito satírico não despido de originalidade. A mais conhecida é *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* [A pietice empertigada] de 1736.

poética, baseado embora nas peças de ADDISON[3] *e* DESCHAMPS[4] *acerca do mesmo herói romano,*[5] *teoria esta desenvolvida na obra* Versuch einer kritischen Dichtkunt vor die Deustschen *(1730) [Tentativa de uma arte poética crítica para os alemães].*

Os esforços envidados por Gottsched em prol do teatro alemão apresentam, sem dúvida, semelhanças com o empenho dos Árcades em relação ao panorama teatral português, não só no que respeita à orientação segundo o exemplo francês, como também à falta de repercussão ulterior, tanto da obra como do modelo preconizado. Embora muito criticado por BODMER[6] *e por* LESSING[7], *devido à sua falta de flexibilidade em relação às regras (das unidades de espaço, tempo e lugar, do estatuto social das personagens da tragédia e da comédia, do número fixo de actos e da linguagem poética: o alexandrino como verso da tragédia, etc.) e à subordinação ao modelo francês, Gottsched contribuiu para melhorar o nível do repertório e o estatuto*

---

[3] Addison, Joseph: *Cato,* 1713.

[4] Deschamps, François Michel Chrétien: *Caton d'Utique,* 1715.

[5] Note-se que será com uma peça que tem como herói o mesmo Catão (cuja atitude política vinha ao encontro das ideias democráticas do iluminismo e do liberalismo) que Almeida Garrett, de formação originalmente arcádica, irá, em 1822, „abrir um novo capítulo do teatro português", nas palavras de Luis Francisco Rebello, in: *História do Teatro,* colecção Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pág. 57.

[6] O historiador e escritor suíço Johann Jakob Bodmer (1698-1783) tinha atacado a poética de Gottsched, sobretudo na sua obra *Abhandlung über das Wunderbare in der Poesie* [Tratado acerca do fantástico na poesia].

[7] Veja-se *17. Literaturbrief der neuesten Literatur betreffend* [17.ª carta sobre a novíssima literatura] de 16 de Fevereiro de 1759.

social dos actores e actrizes. Não há dúvida, porém, que o projecto de Hamburgo é mais consequente na defesa dos valores nacionais e burgueses, como iremos ver.

Contribuíram para impulsionar este projecto dois textos do escritor Johann Elias Schlegel: Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters *[Pensamentos sobre a recepção do teatro dinamarquês] e* Schreiben von der Errichtung eines Theaters in Kopenhagen *[Carta acerca da fundação de um teatro em Copenhaga] que Lessing cita na comunicação prévia. Schlegel critica a prática das companhias itinerantes, cuja direcção é obrigada a orientar-se por princípios meramente economicistas, sugere que os actores sejam pagos pelas autoridades que devem fomentar o teatro. Além disso, propõe que os ensaios e as encenações sejam coordenados por um „inspector“, o precursor do encenador, e que se fundem escolas para assegurar uma formação sólida dos actores. Acima de tudo, acentua a diversidade nacional e cultural dos diferentes povos europeus, a diferença de gosto e sensibilidade artística, que devem ser favorecidas e fomentadas com meios públicos.*

Em 1766, doze comerciantes de Hamburgo fundaram um consórcio para financiar o Teatro Nacional que foi inaugurado em 22 de Abril do ano seguinte. Uma comissão executiva de três membros, presidida pelo comerciante Abel Seyler, com o escritor Johann Friedrich Löwen como primeiro director teatral, alugou por dez anos o edifício do Theater am Gänsemarkt, juntamente com o guarda-roupa e os cenários da companhia do célebre actor Konrad Ernst Ackermann, que falira há pouco. Muitos dos actores desta companhia foram contratados. Entre eles contam-se grandes nomes do teatro *alemão do século XVIII, como Konrad Eckhof, David Borscher, Eleonore Löwen, Friederike Hensel, Susanne Mecour, o próprio Ackermann, a mulher Sophie Charlotte Schröder e o enteado Friedrich Ludwig Schröder.*

Löwen, autor de uma História do Teatro Alemão bastante crítica, tinha um projecto ambicioso. Pretendia instituir uma academia de formação de actores – à semelhança do trabalho desenvolvido por Eckhof, em Schwerin –, fundar uma caixa de pensões para os actores, impulsionar o teatro contemporâneo através de um concurso premiado para jovens autores. Acima de tudo, propunha-se levar à cena um repertório equilibrado de tragédias e comédias de autores alemães, sem descurar, porém, os autores franceses e ingleses. Para tal, criou o cargo de dramaturgo que deveria coordenar a escolha das peças, a prática das encenações e as relações públicas. Para este cargo escolheu Lessing. Este dedicou-se mais à actividade crítica do que à actividade de consultor, e mostrou muito pouco entusiasmo em escrever peças para o teatro nacional.

Em breve, houve que fazer compromissos com o gosto do público, nem sempre de grande nível. Apesar da intenção de apresentar mais autores alemães, o programa mostra que, das 118 peças levadas à cena, 78 foram de autores estrangeiros, sendo 68 de autores franceses, que predominaram sobretudo na comédia, com Destouches, Marivaux e Molière, mas também com tragédias de Corneille e, sobretudo, de Voltaire, bem como com o drama burguês Le père de famille *de Diderot, que teve bastante sucesso com 12 representações. De notar que não foi levada à cena uma única peça de Shakespeare. Também os dramas* The London Merchant, *de*

Lillo, ou The Gamester, de Moore, não parecem ter sido coroados de grande sucesso. Entre as 40 obras de autores alemães, contam-se peças de Johann Elias Schlegel: Canut, Friedrich von Cronegk: Codrus, Olint und Sophronia, Christian Felix Weisse: Eduard III, Richard III, Crispus, Rosemunde, e Cornelius Hermann von Ayrenhoff: Hermann und Thusnelde. Trata-se de obras pouco inspiradas, escritas segundo o modelo francês proposto por Gottsched, que Lessing tanto abominava, e que pouco êxito tiveram. A adaptação de Romeo and Juliet, da autoria de Weisse, teve bastante sucesso, com 9 representações. De Lessing foram encenadas, sem grande acolhimento, quatro das suas comédias de juventude, como Der Mysogin [O misógino] ou Der Freigeist [O livre-pensador]; a tragédia burguesa Miss Sara Sampson apenas teve 5 representações. A peça de maior êxito, nos dois anos que durou o Teatro Nacional, foi a comédia Minna von Barnhelm, levada à cena em 16 noites. Porém, tal aconteceu já tarde, numa altura em que o projecto se encontrava em vias de dissolução.

O desinteresse do público levou a que os financiadores do projecto, que nem sempre contribuíam pontualmente com o seu subsídio, passassem a exercer maior influência sobre o repertório: as comédias superficiais começaram a multiplicar-se; o balet no final da encenação de um drama voltou a ser comum; o projecto de formação dos actores falhou, por falta de interesse destes; além disso, cedo surgiram divergências entre Löwen e a comissão executiva de comerciantes, assim como desentendimentos com os membros da companhia, todos eles actores de renome, sobretudo com o célebre e culto Eckhof. Em Dezembro de 1767 o teatro foi forçado a fechar pela primeira vez.

Reabriu na Primavera de 1768 mas, em Novembro, fechou definitivamente as suas portas. Depois de uma digressão por Hannover, em Março de 1679, abriu oficialmente falência. O edifício foi devolvido à companhia de ACKERMANN.

Embora falhasse, o projecto do Teatro Nacional foi retomado em Braunschweig, Weimar, Gottha e Mannheim, porém financiado pelos respectivos principados.

O que nos ficou, de realmente interessante, deste projecto, é a Dramaturgia de Hamburgo *de* LESSING. *Concebida como um periódico em „Stücke", fascículos bissemanais, que deveriam sair às terças e sextas-feiras. Em 22 de Abril de 1767,* LESSING *publica a comunicação prévia e a 8 de Maio surgem os três primeiros fascículos. Por duas vezes,* LESSING *vê-se obrigado a interromper a publicação, devido a edições piratas surgidas em Leipzig e Hamburgo. A primeira interrupção ocorre após o 31.º fascículo. A segunda coincide com o final da publicação como periódico. Em meados de 1768, tinham sido publicados 82 fascículos. Os fascículos 83 a 104 apenas surgem mais tarde, no segundo volume da publicação em livro, em 1767/68. Todavia,* LESSING *mantém a ficção da publicação periódica, datando o último fascículo, numerado de 101 a 104, de 19 de Abril de 1768.*

Segundo afirma na comunicação prévia, a sua intenção era „manter um registo crítico de todas as peças levadas à cena e acompanhar todos os passos que a arte, tanto do poeta como do actor, irá dar". Todavia, logo a partir do 25.º fascículo LESSING *viu-se forçado a pôr de parte os comentários à actuação dos actores, devido às reacções de vaidade, facilmente ofendida. Para ele, teatro não é apenas o texto, mas a sua realização no palco. Aliás,* LESSING *nunca foi um teórico sistemático, a sua* *actividade crítica sempre partiu da observação de casos concretos, como ilustram também as* Briefe, die neueste Literatur betreffend *[Cartas sobre a novíssima literatura] (1759-65). Muitos dos temas destas cartas são retomados na* Dramaturgia de Hamburgo. *As considerações de LESSING tiveram sempre por objecto a complexidade do fenómeno teatral, isto é, a relação entre o texto, a sua concretização cénica e o efeito exercido por estes dois elementos sobre o público. Para ele, a sua tarefa era não só crítica como também didáctica. Portanto, era essencial observar não só o efeito realmente exercido, mas também o efeito que se pretendia que o teatro exercesse sobre o espectador. O tom acalorado que caracteriza a* Dramaturgia de Hamburgo *é resultado do método indutivo de LESSING e do seu conceito didáctico. Trata-se de reconhecer e apontar o errado, como premissa para reconhecer o certo.*

Assim, partindo embora do exemplo concreto, LESSING vai concentrando cada vez mais a sua crítica sobre questões teóricas, entre as quais se destacam a arte de representar, a música no teatro, a comédia e, sobretudo, a tragédia e o efeito que com ela se pretende obter. A teoria dramática lessingiana vai-se constituindo no confronto polémico com as peças dos autores franceses e a sua doutrina poetológica, recorrendo, como estes, à Poética *de ARISTÓTELES que interpreta, porém, à sua maneira, discutindo os conceitos de mimese, de temor e compaixão (*ἔλεος *e* φόβος*), de catarse, e postulando a necessidade dos caracteres mistos.*

Ao contrário de GOTTSCHED, que propugnava o controlo absoluto que a razão (Vernunft) *deveria exercer sobre a fantasia* (Einbildungskraft)*, os autores suíços BODMER e BREITINGER defendiam a equidade da importância destes dois factores* *para a criação poética.*[8] *LESSING utiliza logo no primeiro fascículo o conceito de „génio" que contrasta com o escritor de espírito: o primeiro faria, inconscientemente, sem ter de procurar explicações enfadonhas, o que o segundo se martiriza para imitar. Ainda no 48.º fascículo, ele postula que as intenções superiores do génio justificam a infracção das regras. Todavia, o conceito de génio de LESSING exclui a arbitrariedade, propõe um compromisso entre as regras e a liberdade poética, distanciando-se claramente, no fascículo 96, do conceito da jovem geração do* Sturm und Drang*, os pré-românticos alemães: „Génio! Génio!" gritam. „O génio está acima de todas as regras! O que o génio faz, é a regra!" […] „As regras oprimem o génio!" Como se o génio se deixasse oprimir fosse pelo que fosse no mundo! E ainda por cima, por algo que tem origem nele próprio." A legitimação das regras resulta de elas emanarem da obra e não a obra das regras. A autoridade das regras aristotélicas procede do facto de ARISTÓTELES as ter abstraído das inúmeras obras primas do teatro grego, como LESSING afirma no final da* Dramaturgia. *Isto permite-lhe comparar a validade da* Poética *aristotélica à da geometria euclidiana. Todavia, LESSING admite que esta afirmação poderá provocar hilaridade „nestes tempos esclarecidos".*

Génio é um conceito polémico do qual LESSING se serve para criticar a observação demasiado rigorosa, „mecanicista" das regras do classicismo francês. Assim, ele recorre sempre ao génio de SHAKESPEARE quando quer criticar CORNEILLE e RACINE, ou VOLTAIRE e CRÉBILLON. Claro que nunca tenta provar que SHAKESPEARE tenha cumprido o espírito

---

[8] Bodmer, na obra atrás mencionada, e Johann Jakob Breitinger (1701-1776), na obra *Critische Dichtkunst* [Arte poética crítica].

das regras aristotélicas, uma vez que este não se integra nesta tradição teatral. SHAKESPEARE é um exemplo para contrastar com os franceses, tal como o são os autores trágicos gregos, SÓFOCLES e EURÍPIDES: „Várias tragédias francesas são excelentes obras, obras muito instrutivas, que considero dignas do maior louvor, só que não são tragédias. Os seus autores não podem deixar de ter tido muito boa cabeça; merecem, em parte, um lugar não pouco elevado entre os poetas, só que não são poetas trágicos; só que os seus CORNEILLE e RACINE, os seus CRÉBILLON e VOLTAIRE pouco ou nada têm do que faz de um Sófocles SÓFOCLES, de um Eurípides EURÍPIDES, de um Shakespeare SHAKESPEARE. Estes raramente entram em contradição com as exigências essenciais de ARISTÓTELES, com mais frequência o fazem aqueles." (89.º fascículo)

Os vínculos que ligam o génio são os impostos pela realidade. No 30.º fascículo, LESSING escreve: „O génio só se pode ocupar de ocorrências que se baseiem umas nas outras, apenas de encadeamentos de causas e efeitos." Portanto, as regras resultam da verosimilhança dos acontecimentos que se pretendem apresentar em cena. Para LESSING, o conceito de génio está, pois, ligado ao conceito de mimese. Não se trata de copiar a realidade, antes de apresentar um modelo consciente e intencionalmente construído da realidade, uma realidade interpretada. A mimese não é, assim, a base do sistema poetológico, mas antes a descrição da relação entre a realidade e o drama. LESSING tece as suas considerações acerca da imitação da natureza a propósito da peça Le comte d'Essex *de THOMAS CORNEILLE, à qual prefere o* Essex *de JOHN BANKS e uma peça espanhola:* Dar la vida por su Dama, ó el Conde de Sex. *Num excurso relativamente longo, LESSING enaltece o* *teatro espanhol pelo mesmo motivo que louva o teatro inglês: por seguir as regras da natureza, que também mistura elementos trágicos e cómicos. LESSING previne, todavia, contra os perigos de um naturalismo desmedido. A imitação da natureza consiste, para ele, não só na imitação dos acontecimentos exteriores, como também na versosimilhança psicológica, na imitação da „natureza dos sentimentos e forças da alma". O drama deve apresentar um modelo da realidade física e psíquica, que só pode ser obtido por abstracção, e que deverá, necessariamente, pôr a descoberto as interacções ocultas. O teatro deve, portanto, ser uma forma de conhecimento.*

Na natureza não existem caracteres exclusivamente bons ou exclusivamente maus. Assim, LESSING pugna pela apresentação em cena de caracteres mistos, reportando-se ao capítulo 13 da Poética *de ARISTÓTELES. Enquanto que, para o Estagirita, os caracteres mistos eram uma exigência resultante da necessidade de provocar temor e compaixão, para LESSING eles estão relacionados com o seu conceito de natureza: os heróis que aparecem em cena só são interessantes na medida em que são humanos, os mártires e os vilões são excepções raras neste mundo. Por outro lado, há, tal como em ARISTÓTELES, uma justificação relacionada com o temor e a compaixão. Só havendo identificação entre o espectador e a figura em cena poderá haver compaixão e temor. Ora o espectador que LESSING tem em mente é um espectador burguês, que terá dificuldade em se identificar com reis e grandes homens da História. Estes, só lhe podem interessar na medida em que são humanos, em que partilham das alegrias e tristezas do homem comum.*

Lessing discute esta questão a propósito da peça Richard III, *de CHRISTIAN FELIX WEISSE. O Ricardo de WEISSE é* *um vilão de tal modo infame que é impossível que o espectador se identifique com ele. Só pode dar origem a um misto de repulsa e admiração. Também o destino de uma pessoa exclusivamente virtuosa poderá causar admiração. Ora Lessing rejeita a admiração como uma das emoções que a tragédia pretende suscitar, apenas aceita ἔλεος e φόβος, temor e compaixão. A recepção da* Poética *de Aristóteles no século XVII acrescentara a estes dois sentimentos a admiração pelo herói exemplar que suporta corajosamente os revezes do destino. As tragédias de Corneille estão nesta tradição, e o filósofo Moses Mendelssohn, amigo de Lessing que lhe inspirou a figura de Nathan der Weise [Nathan, o sábio], também considerava a admiração um sentimento essencial da tragédia. Não é, pois, de surpreender que Lessing tenha desenvolvido o seu conceito de tragédia não só com base na* Poética *da Aristóteles, mas também no confronto com a teoria poética de Corneille que recorre também a Aristóteles.*[9] *Nos fascículos 80.º a 83.º da* Dramaturgia, *Lessing comenta, larga e detalhadamente, os* Discours sur le poème dramatique *[Discursos sobre o poema dramático] de Corneille, sobretudo o segundo discurso acerca da tragédia.*

Para Lessing, a interpretação dos termos ἔλεος e φόβος passa pela questão filológica da sua tradução e da interpretação semântica correcta. Enquanto que o termo ἔλεος, compaixão, não oferece problemas, já a tradução de φόβος é mais longamente ponderada. Trata-se da escolha entre os termos Schrecken, *comum até Lessing, e* Furcht. Schrecken, *que*

---

[9] Veja-se Jutta-Golawski-Braungart: Furcht oder Schrecken: Lessing, Corneille und Aristoteles, in: *Euphorion* 93, 4 (1999), págs. 401-431.

significa medo, susto, terror, abrangeria, segundo Lessing, um momento de surpresa que ele considera indesejável como efeito da tragédia. A propósito de Ricardo III, *escreve* LESSING *no 74.º fascículo: „De facto, causa susto; se, por susto, entendermos o espanto por crimes incompreensíveis, o horror pelas crueldades que ultrapassam o nosso entendimento; se por tal entendermos o arrepio que nos acomete quando assistimos a crueldades cometidas intencionalmente e com prazer.“ Mas, argumenta* LESSING, *não é este sentimento que a tragédia deve suscitar. E introduz em seguida o termo* Furcht, *temor,*[10] *que traduziria melhor a intenção de Aristóteles e, como iremos ver, do próprio Lessing: „A palavra que* ARISTÓTELES *usa é temor: compaixão e temor, diz ele, é o que a tragédia deve suscitar, não compaixão e susto. É verdade que o susto é um género*

---

[10] Na presente tradução, optámos pela expressão „temor e compaixão“. Preferimos „temor“ a „terror“, mais frequente, por nos parecer traduzir melhor o pensamento de Lessing. Terror implicaria um grande medo, pavor mais próximo do pânico, ao passo que temor tem antes a conotação de receio que algo desagradável ou doloroso nos possa vir a acontecer. Temor, e não terror, é também o termo preferido por António Freire: *A catarse em Aristóteles,* 2.ª edição, Braga 1996, pág. 104 seg.. Também a helenista Maria Helena da Rocha Pereira nos aconselhou neste mesmo sentido. Nos séculos XVIII e ainda XIX era mais comum a expressão „terror e compaixão“. Na dissertação segunda acima mencionada, Correia Garção, in: *Obras Completas,* Volume II, Prosas e Teatro, texto fixado, prefácio e notas por António José Saraiva, Lisboa: Sá da Costa, 1958, pág. 117 passim, usa „terror e compaixão“. Por seu lado, Garrett, na „Memória ao Conservatório“ que antecede o *Frei Luis de Sousa,* in: *Frei Luís de Sousa,* 4.ª edição organizada por A. Nunes de Almeida, Coimbra 1974, pág. 36, usa „terror e piedade“. Preferimos, porém, usar o termo „compaixão“ por ser o correspondente etimológico de „Mitleid“ em alemão.

de temor; é um temor súbito, de surpresa. Mas precisamente este imprevisto, esta surpresa, que o conceito implica, mostra, claramente, que aqueles que introduziram a palavra susto, em vez de temor, não compreenderam o que ARISTÓTELES *entendia por temor."*

Na interpretação de LESSING, *o conceito de temor está ligado à identificação com o herói trágico e é, simultaneamente, indissociável da compaixão: „O suscitar da compaixão é inseparável do suscitar do temor." (82.º fascículo). Temor seria uma compaixão antecipada que sentiríramos por nós próprios. Só este misto de temor e compaixão pode conduzir ao efeito desejado da catarse, como* LESSING *a entende: „transformação das paixões em práticas virtuosas" (78.º fascículo). Para ele, não se trata de um acto puramante racional, como para* CORNEILLE, *mas de algo que tem lugar a nível emocional.*

Segundo LESSING, *a forma dramática é a mais adequada para conseguir este efeito. Não se trata da forma dramática concebida como texto para leitura, mas daquilo a que ele chama „o trabalho perfeito da forma dramática", que exige a construção de um edifício próprio, a elaboração de cenários e guarda-roupa, o trabalho dos actores e a participação dos espectadores. O género dramático é „o único com que se pode suscitar compaixão e temor; pelo menos, mais nenhum outro género suscita estas paixões em tão alto grau". (80.º fascículo)*

Com a sua Dramaturgia de Hamburgo, LESSING *inaugurou, sem dúvida, um novo género: o da crítica teatral. Dramaturgia significava, até então, uma bibliografia de peças teatrais ou uma lista de peças levadas à cena. Cabe a* LESSING *o mérito de lhe ter acrescentado uma componente crítica e teórica. O tom por vezes polémico destes textos, não sistematizados,* concebidos sobre o acontecimento, resulta não só do entusiasmo e da convicção do seu autor, mas sobretudo de uma concepção didáctica aberta, iluminista nos sentido kantiano de sapere aude, que pretende induzir o leitor a tirar as suas próprias conclusões. Nas palavras do próprio LESSING, no 95.º fascículo: „Faço lembrar aqui aos meus leitores que estas páginas não devem encerrar um sistema dramático. Não sou, pois, obrigado a resolver todas as dificuldades que levanto. Os meus pensamentos podem parecer estar sempre pouco associados, ou até mesmo contradizer-se, desde que sejam pensamentos que lhes dêem matéria para pensarem por si. Aqui, quero apenas espalhar fermenta cognitionis, o fermento da cognição." É precisamente no carácter aberto, fragmentário, deste texto que consiste a sua modernidade.

Não se pode dizer que a Dramaturgia de Hamburgo tenha exercido uma influência determinante entre os contemporâneos de LESSING. Também a teoria da tragédia, sob o ponto de vista da sua intenção e do efeito pretendido: suscitar o temor e a compaixão, gerando a catarse, um tema central na estética teatral do século XVIII, não teve grandes repercussões práticas, uma vez que este paradigma foi substituído. A interpretação de LESSING continua, porém, a ter relevância no contexto académico da história da recepção da Poética de ARISTÓTELES.

Por outro lado, é certo que as ideias de LESSING influenciaram a evolução do teatro alemão nos séculos XIX e XX. Pode dizer-se que ele desencadeou, na Alemanha, o interesse por SHAKESPEARE, que contribuiu, juntamente com outros, para a criação de um teatro nacional alemão.

É conhecida a sua influência sobre o jovem FRIEDRICH SCHILLER, para quem LESSING era um exemplo a seguir.

Esta influência é visível nos escritos de juventude acerca do teatro: Über das gegenwärtige deutsche Theater *[Acerca do teatro alemão contemporâneo] (1782) e* Was kann eine gute stehende Bühne bewirken? *[Que pode conseguir um bom teatro fixo?] (1784). Evidentemente, SCHILLER irá, mais tarde, desenvolver a sua própria teoria dramática.*

A avaliação da importância da influência de LESSING depende do modo como interpretarmos a sua contribuição para o desenvolvimento do drama burguês, não só a nível teórico, como através da sua própria produção dramática, como Miss Sara Sampson *e* Emilia Galotti, *esta ainda bem presente nos palcos alemães, tal como* Minna von Barnhelm *no domínio da comédia. O drama* Nathan der Weise *[Nathan, o sábio] (1778), em verso branco, nem tragédia nem comédia, constitui um caso à parte, pois não se integra na estética teatral da* Dramaturgia. *Constitui, porém, o ponto final da evolução da estética teatral de LESSING e é a peça mais levada à cena na Alemanha depois de 1945. As 24 encenações de* Nathan der Weise *em palcos de língua alemã, nos últimos dois anos, acentuam a actualidade da peça – que postula a tolerância entre as três religiões monoteístas: cristianismo, judaísmo e islamismo – no panorama político actual.*[11]

Manuela Nunes

---

[11] Veja-se Karl-Josef Kuschel: *Jud, Christ und Muselmann vereinigt? Lessings Nathan der Weise* [Judeu, cristão e muçulmano unidos? Nathan, o sábio, de Lessing], Düsseldorf 2004.

BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

BARNER, WILFRIED ET ALIUT: *Lessing. Epoche - Werk - Wirkung.* 6.ª edição. München 1998.

COSACK, WILHELM: *Materialien zu G. E. Lessings Hamburgischer Dramaturgie.* Paderborn 1876. Reimpressão: Hildesheim, New York 1981.

DRESSLER, THOMAS: *Dramaturgie der Menscheit - Lessing.* Stuttgart, Weimar 1996.

KOMMERELL, MAX: *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie.* 5.ª edição corrigida. Frankfurt am Main 1984.

ROBERTSON, JOHN G.: *Lessing's Dramatic Theory, Being an Introduction to and Commentary on His Hamburgische Dramaturgie.* Cambridge 1936. Reimpressão New York 1965.

DRAMATURGIA DE HAMBURGO

Selecção antológica

PRIMEIRO VOLUME

Comunicação prévia

Será fácil adivinhar que a presente gazeta se deve à nova administração do teatro desta cidade.

A sua finalidade deverá corresponder às boas intenções que não podemos deixar de atribuir aos homens que se querem submeter a esta tarefa de administração. Eles próprios já se manifestaram suficientemente sobre isto, e as suas declarações foram recebidas pelas camadas mais cultas do público, tanto aqui como lá fora, com o aplauso que merece todo e qualquer patrocínio voluntário do bem comum, e que podemos esperar dos tempos que correm.

Naturalmente, há sempre e por toda a parte pessoas que, por se conhecerem bem a si próprias, não vêem senão intenções ocultas em qualquer empreendimento bom. Poderia dar-se-lhes, de boa vontade, descanso de si próprias; mas se as supostas intenções ocultas os trazem à liça contra a causa em si, se a sua inveja maliciosa, para frustrar uns, se esforça também por fazer falhar os outros: neste caso, têm que saber que são os elementos mais desprezíveis da sociedade humana.

Feliz o lugar em que estes infelizes não dão o tom, em que a maioria de cidadãos bem intencionados os mantém dentro dos limites do respeito e não permite que o melhor da comunidade seja presa das suas intrigas, e que intenções patrióticas sejam atiradas às garras da sua insensatez chocarreira!

Que Hamburgo seja tão feliz em tudo o que assenta o seu bem-estar e a sua liberdade, pois merece ser feliz!

Quando SCHLEGEL apresentou sugestões para a recepção do teatro dinamarquês, – (um poeta alemão do teatro dinamarquês!) algo que, por muito tempo, ainda haverá que censurar à Alemanha, que não lhe deu oportunidade para sugerir à Dinamarca a recepção do seu teatro, – a primeira e a mais notável destas sugestões foi „que não se devia deixar os actores trabalharem com a preocupação de correrem os riscos das perdas e dos ganhos.“[1] Os directores teatrais rebaixaram uma arte livre a um mero ofício que, na maior parte das vezes, o mestre manda executar tanto mais negligente e interesseiramente quanto mais certos os fregueses, quantos mais clientes lhe dão esperanças de necessidade ou de luxo.

Se, até agora, nada mais tivesse acontecido senão que um grupo de amigos do teatro tivesse deitado mãos à obra e se tivesse associado, para que se trabalhasse de acordo com um plano de utilidade pública, muito se teria já ganho só com isso. Pois mesmo que a benevolência do público seja moderada, desta primeira alteração podem, fácil e rapidamente, resultar todas as outras melhorias de que o nosso teatro carece.

Certamente não se pouparão zelo e custos, o tempo ensinará se o gosto e a sageza vierem a falhar. E não está na mão do público fazer com que se suspenda ou que se corrija o que lhe parece deficiente? Que venha, e veja, e escute, e aprecie, e julgue. A sua voz nunca será menosprezada, a sua opinião nunca será ouvida sem ser respeitada!

---

[1] Schlegel, Johann Elias: *Werke*, [hrsg. von Johann Heinrich Schlegel (1764-1773)], dritter Teil, [in: Schreiben von der Errichtung eines Theaters in Kopenhagen], pág. 252. [N. do A.]

Mas que todo e qualquer criticastro não se tome pelo público, e que aqueles que vêem as suas expectativas goradas se detenham para reflectir um pouco sobre a natureza destas expectativas. Nem todo o apreciador é conhecedor; nem todo aquele capaz de sentir a beleza de *uma* peça, a actuação de *um* actor, poderá apreciar também o valor de todos os outros. Não se tem gosto quando se tem apenas um gosto parcial; porém, muitas vezes, é-se ainda mais faccioso por isso. O verdadeiro gosto é o generalizado, o que se estende às belezas de qualquer tipo, mas que não espera de nenhuma delas mais prazer e encanto do que o que estas podem causar, conforme o seu género.

São muitos os degraus que um palco nascente tem de subir até atingir o cume da perfeição; mas um palco desvirtuado está, naturalmente, muito longe desta altura, e receio bem que o alemão tenha mais deste último do que do primeiro.

Por conseguinte, não pode acontecer tudo de uma vez. Mas o que não vemos crescer, vamos encontrar crescido passado algum tempo. O mais lento, que não perde de vista o seu objectivo, vai muito mais longe do que o que vagueia sem rumo.

Esta dramaturgia tem por objectivo manter um registo crítico de todas as peças levadas à cena e acompanhar todos os passos que a arte, tanto do poeta como do actor, irá dar. A escolha das peças não é uma insignificância, mas escolha implica quantidade; e se nem sempre forem levadas à cena obras primas, vê-se logo onde está a responsabilidade. No entanto, será bom que a mediania não passe por mais do que é; e o espectador insatisfeito aprenderá, pelo menos, a fazer os seus juízos. A uma pessoa de bom senso, quando se lhe quer ensinar o bom gosto, só se tem de explicar porque é que algo não lhe agradou. Certas peças medíocres também devem ser mantidas, já porque incluem alguns papéis excelentes, em que este ou aquele actor pode mostrar todos os seus talentos. Assim, não se rejeita logo uma composição musical só porque o texto subjacente é deplorável.

A maior fineza de um crítico dramático revela-se quando ele sabe distinguir infalivelmente, quer em caso de agrado ou de desagrado, o que e quanto se deve atribuir à responsabilidade do poeta ou do actor. Pois censurar um pelo que é da responsabilidade do outro significa prejudicar os dois. Desencoraja-se um e dá-se segurança ao outro.

Sobretudo o actor pode exigir que se observe a maior severidade e imparcialidade. A justificação do poeta pode ser feita em qualquer altura; a sua obra fica e podemos sempre voltar a vê-la. Mas a arte do actor é transitória. O que tem de bom e de mau desvanece-se rapidamente; e não é raro ser a disposição momentânea do espectador, mais do que o próprio actor, a razão de isto ou aquilo ter causado uma viva impressão no seu ânimo.

Uma bela figura, uma expressão encantadora, um olhar revelador, um andar sedutor, um tom agradável, uma voz melodiosa são coisas que não se podem exprimir por palavras. Mas também não são as únicas, nem as maiores perfeições do actor. Dons apreciáveis da natureza, muito necessários ao ofício, mas longe do desempenho da profissão! Ele tem que acompanhar sempre o pensamento do poeta; onde este, humanamente, errou, o actor tem de pensar por ele.

Temos bons motivos para esperar dos nossos actores exemplos frequentes disto. Mas não quero aumentar mais as expectativas do público. Ambos são nocivos: quem promete demais e quem espera demais.

Hoje tem lugar a inauguração do teatro. Muito depende dela; não deve, porém, decidir tudo. Nos primeiros dias, muitas opiniões irão colidir. Seria difícil conseguir fazer-se ouvir calmamente. O primeiro fascículo não deverá, pois, ser dado à estampa antes do início do próximo mês

Hamburgo, aos 22 de Abril de 1767.

Quinto fascículo

12 de Maio de 1767

[...]

Embora SHAKESPEARE não tivesse sido, na prática, tão grande actor como foi poeta dramático, pelo menos soube muito bem o que faz parte da arte de um e da arte do outro. Possivelmente até terá reflectido mais a fundo sobre a arte do primeiro, porque tinha muito menos génio para ela. Pelo menos, cada uma das palavras que põe na boca de Hamlet, quando este está a ensaiar os comediantes, é uma regra de ouro para todos os actores que dêem valor a uma aplauso racional. „Peço-te que digas a tirada como eu a pronunciei, com língua ágil, com uma dicção certa. Mas se mastigas as palavras, como fazem muitos dos nossos actores, então antes quero que seja o homem dos pregões a dizer os versos. E também não esbracejes muito; assim. Usa tudo com medida. Pois na própria torrente, tempestade, ou mesmo no turbilhão da tua paixão, tens de conquistar e criar um equilíbrio que a tudo dê harmonia.“[2]

Fala-se muito do arrebatamento do actor; discute-se frequentemente se um actor pode ser arrebatado demais. Se os que o afirmam apresentam como prova o facto de um actor ser mais arrebatado na altura errada ou, pelo menos, que pode ser mais veemente do que o que as circunstâncias exigem, os que o negam têm o direito de dizer que, nesse caso, o actor não revela arrebatamento a mais, mas antes entendimento a menos. No entanto, tudo depende do que entendemos pela palavra arrebatamento. Se arrebatamento significa gritaria e contorções, é incontestável que o actor pode ir longe demais. Porém, se o arrebatamento consiste na rapidez e vivacidade com as quais todos os artifícios que fazem um actor contribuem para dar à sua actuação a aparência de veracidade, não devíamos desejar ver esta aparência de veracidade levada à ilusão mais extrema, se fosse possível que o actor pudesse usar de demasiado arrebatamento nesta acepção. Não pode, portanto, também ser o arrebatamento cujo comedimento SHAKESPEARE exige até mesmo na torrente, na tempestade, no turbilhão da paixão; ele deve querer dizer apenas a intensidade da voz e dos movimentos, e é fácil de encontrar o motivo pelo qual, mesmo nos trechos em que o poeta não observou o menor comedimento, o actor deve, todavia, ser comedido nestes dois aspectos. Há poucas vozes que, ao fazerem um esforço extremo, não sejam desagradáveis; e movimentos demasiado rápidos, demasiado impetuosos, raramente são dignos. Não obstante, os nossos olhos e os nossos ouvidos não devem ser ofendidos, e só quando, ao exprimir as mais tempestuosas paixões, se evita tudo o que pode ser desagradável a estes ou àqueles, é que estas têm a singeleza e o poder de insinuação que um Hamlet delas exige, mesmo quando devem causar a maior impressão e fazer acordar, sobressaltada, a consciência de criminosos empedernidos.

---

[2] Shakespeare, William: *Hamlet*, III, 2: „Speak the speech, I pray you, as I pronounc'd it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of our players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whilrwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness.“ Aqui na tradução de Sophia de Mello Breyner Andresen: *Hamlet*, edição bilingue, Porto: Lello & Irmão, 1987, pág. 119. [N. da T.]

A arte do actor situa-se, assim, em pleno centro entre as artes plásticas e a poesia. Como pintura visível, a beleza tem de ser a sua lei mais alta; mas como pintura transitória não tem que dar sempre às suas atitudes a tranquilidade que torna tão imponentes as obras de arte antigas. Ela pode, ela deve mesmo permitir-se, muitas vezes, a ferocidade de um TEMPESTA, a audácia de um BERNINI, deve ter toda a expressividade que lhe é característica, sem o lado ofensivo que adquire nas artes plásticas, devido à sua permanente imobilidade. Só que não pode manter-se assim por muito tempo; só que deve antecipá-la progressivamente através dos movimentos anteriores e, através dos seguintes, dar-lhe desenlace no tom geral do decoro; só que nunca lhe deve dar toda a força a que o poeta é capaz de elevá-la na sua elaboração. Pois embora ela seja uma voz muda, quer-se fazer entender directamente pelos nossos olhos; e cada um dos sentidos quer ser adulado, se quer transmitir com rigor os conceitos que lhe ordenam que transmita à alma.

Podia, muito bem, ser que os nossos actores, face ao comedimento a que a arte os obriga mesmo nas paixões mais fortes, não se sentissem lá muito bem no que respeita ao aplauso. Mas que aplauso? A galeria é, de facto, uma grande apreciadora do barulho e da turbulência, e raramente deixará de corresponder a um bom par de pulmões com palmas sonoras. Também a plateia alemã partilha ainda bastante deste gosto, e há actores que são suficientemente espertos para saber tirar proveito dele. No final da cena, antes de abandonar o palco, o mais sonolento faz um esforço, levanta a voz de repente, exagera a acção, sem reflectir se o sentido do seu discurso exige também este esforço maior. Não é raro este contradizer mesmo o estado de espírito com que deve abandonar o palco; mas que lhe interessa? Basta que tenha assim feito lembrar à plateia que lhe preste atenção e que esta tenha a bondade de lhe bater palmas. Vaiá-lo, era o que devia fazer! Mas, infelizmente, em parte não é suficientemente conhecedora, em parte é demasiado bondosa, e toma a vontade que o actor tem de lhe agradar pela acção em si.

[...]

Sétimo fascículo

22 de Maio de 1767

O prólogo apresenta o teatro em toda a sua dignidade, levando-nos a considerá-lo como o complemento das leis. Há coisas no comportamento moral do homem que, atendendo à influência directa que exercem sobre o bem-estar da sociedade, são demasiado insignificantes e de si tão sujeitas a mudança que não merecem ou não são passíveis de estar sob a alçada da lei. Há outras, por outro lado, contra as quais toda a força da legislação é pouca, cujas causas são tão incompreensíveis, são tão monstruosas em si, cujas consequências são tão incomensuráveis, que escapam por completo à punição pelas leis, ou que é impossível punir como merecem. Não quero aqui limitar as primeiras – como pertencentes ao género ridículo – à comédia; e as outras – como fenómenos excepcionais do domínio dos costumes, que causam espanto à razão e põem o coração em alvoroço – à tragédia. O génio ri de todas as distinções da crítica. Mas uma coisa é indiscutível: que o teatro escolhe os seus temas para aquém ou para além dos limites da lei, e que só trata dos verdadeiros assuntos de que esta se ocupa, na medida em que estes se perdem no ridículo ou se desenrolam até ao repulsivo.

O epílogo detém-se num dos principais ensinamentos que aludem também a uma parte da fábula e às personagens do drama. [...]

Em Inglaterra, cada nova peça tem o seu prólogo e o seu epílogo, redigidos pelo próprio autor ou por um seu amigo. Não é pela mesma razão que os antigos necessitavam do prólogo – para dar a conhecer aos público várias coisas necessárias para uma compreensão rápida da história em que se baseava a peça – que os ingleses dele necessitam. Mas nem por isso ele deixa de ser útil. Nele dizem milhentas coisas que dispõem o auditório em favor do autor ou em favor do assunto por ele tratado, e que evitam críticas injustas tanto para com o autor como para os actores. Ainda menos se servem do epílogo tal como PLAUTO, por vezes, se servia dele: para a conclusão integral da peça, que não tinha espaço para ser toda relatada no quinto acto. Antes fazem dele um uso prático, cheio de bons ensinamentos, cheio de finas observações sobre os costumes descritos e sobre a arte com que foram descritos; isto tudo no tom mais jocoso, mais prazenteiro. Nem sequer na tragédia gostam de mudar este tom; e não é inusitado que, depois do tom mais sangrento e comovente, a sátira dê uma risada tão alta e o humor se torne tão malicioso que parece ser intenção expressa fazer troça de todas as comoções do bem. É do conhecimento geral como THOMSON se insurgiu contra estes guisos de bobo, que soam no encalço de Melpomene. Por isso, quando desejo que, também entre nós, as novas peças originais não sejam apresentadas ao público sem introdução nem recomendação, é evidente que, no caso da tragédia, o tom do epílogo deveria ser mais em conformidade com a nossa seriedade alemã. Depois de uma comédia, o tom poderia ser burlesco à vontade. Foi DRYDEN quem, entre os ingleses, fez obras primas deste tipo, que ainda hoje são lidas com o maior prazer, depois das peças para as quais as escreveu já terem, em parte, caído no esquecimento. Hamburgo tinha um DRYDEN alemão bem perto; e não preciso sequer de mencionar qual dos nossos autores saberia condimentar a moral e a crítica com sal ático, tão bem como o autor inglês.

Décimo fascículo

2 de Junho de 1767

[...]

Na sexta noite (sexta-feira, 29 de Abril), foi representada a *Semiramis* do Senhor de VOLTAIRE.

Esta tragédia subiu à cena em França no ano de 1748, foi alvo de grande aplauso e, de certo modo, fez época no teatro deste país. Depois de ter fornecido as suas *Zaire* e *Alzire*, os seus *Brutus* e *César*, o Senhor de VOLTAIRE sentiu-se corroborado na opinião de que os poetas trágicos da sua nação superavam, de longe, os antigos gregos em muitas peças. Connosco franceses, diz ele, os gregos podiam ter aprendido uma exposição mais hábil e a grande arte de ligar as entradas em cena entre si de modo que o palco nunca fique vazio, e que nenhuma personagem entre ou saia sem motivo. Connosco, diz ele, podiam ter aprendido como rivais conversam uns com os outros em antíteses espirituosas, como o poeta deve deslumbrar e suscitar admiração com uma quantidade de pensamentos sublimes e brilhantes.[3] Connosco poderiam ter aprendido – sim, claro, o que não se pode aprender com os franceses! Aqui e acolá, um estrangeiro que também leu um pouco os antigos gostaria de pedir, humildemente, licença para ter outra opinião. Queria, talvez, objectar que todos estes méritos dos franceses não têm grande influência sobre a essência da tragédia; que são belezas que a grandeza singela dos antigos desprezava. Mas de que serve contrariar o Sr. de VOLTAIRE? Ele fala, e acreditam. Só há uma coisa de que ele acha falta no seu teatro: que as grandes obras primas do mesmo não sejam encenadas com a mesma sumptuosidade que os gregos teriam dedicado às tentativas de uma arte ainda em gestação. O teatro em Paris, um antigo salão de baile, com decorações do pior gosto, em que o povo, de pé, na plateia suja, se aglomera e se empurra, desgosta-o com razão; e sobretudo desgosta-o o hábito bárbaro de permitir espectadores no palco, onde mal deixam espaço para os actores fazerem os movimentos mais necessários. Ele estava convencido que só este inconveniente teria impe-

---

[3] *Oeuvres Complètes de Voltaire*, Nouvelle Édition avec notices, préfaces, variantes, table analytique, Conforme pour le texte à l'édition Beuchot, [ed. Louis Moland,] Paris: Garnier Frères, 1885,

---

Reprint Nendeln/Liechstenstein: Kraus, 1967, vol. 4, no prefácio à tragédia *Semiramis*: „Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne“ [Disssertação sobre a tragédia antiga e a moderna], pág. 494 seg.: „Les Grecs auraient appris de nos grands modernes à faire des expositions plus adroites, à lier les scènes les unes aux autres par cet art imperceptible qui ne laisse jamais le théâtre vide, et qui fait venir et sortir avec raison les personnages. [...] Le choc des passions, ces combats de sentiments opposés, ces discours animés de rivaux et de rivales, ces contestations intéressantes [...] les auraient étonnés. [...] Les Grecs auraient surtout été surpris de cette foule de traits sublimes qui étincellent de toutes parts dans nos modernes.“ [N. da T.]

dido a França de fazer muito do que se teria, sem dúvida, ousado fazer num teatro mais livre, mais cómodo para a acção e mais sumptuoso. E para dar uma amostra disto, escreveu a sua *Semiramis.* Uma rainha que convoca os representantes do seu país para lhes participar o seu noivado; um fantasma que sai da sepultura para impedir um incesto e se vingar do seu assassino; esta sepultura, em que um louco entra para de lá sair como um assassino: tudo isto foi, de facto, algo completamente novo para os franceses. Faz tanto barulho no palco, exige tanta pompa e metamorfose como só estamos habituados a ver sempre na ópera. O poeta acreditava ter criado a amostra de um género muito especial; e embora o tivesse feito não para o palco francês tal como ele era, mas como ele o desejava, a peça foi representada tão bem como podia ser feito na altura. Na primeira representação, os espectadores ainda estavam sentados no palco; e eu bem gostaria de ter visto um venerável fantasma surgir num círculo tão galante. Só nas representações seguintes é que os actores libertaram o palco, e o que, na altura, constituiu uma excepção, para bem de uma peça tão extraordinária, tornou-se, de então para cá, numa instituição permanente. Mas principalmente só para o palco em Paris, para o qual, como disse, Semiramis faz época nesta peça. Na província continua-se, ainda muitas vezes, com a moda antiga e prefere-se prescindir de toda e qualquer ilusão a renunciar à prerrogativa de poder pisar a cauda dos vestidos das Zairas e Méropes.

Décimo primeiro fascículo

5 de Junho de 1767

O aparecimento de um fantasma numa tragédia francesa era uma novidade tão audaciosa, e o poeta que ousou fazê-lo justificou-o com motivos tão singulares, que vale a pena deter-se um momento a analisá-los.

„Disse-se e escreveu-se por toda a parte," diz o Senhor de VOLTAIRE, „que já não se acreditava em fantasmas; e que, aos olhos de uma nação esclarecida, a aparição dos mortos não poderia ser senão algo pueril. Como?" argumenta ele, „toda a Antiguidade acreditava nestes prodígios, e não nos seria permitido guiar-nos pela Antiguidade? Como? A nossa religião teria consagrado todas estes golpes extraordinários da Providência, e seria ridículo querer renová-los?"[4]

Estas exclamações, quer-me parecer, são mais retóricas que fundamentadas. Sobretudo, gostaria que a religião tivesse sido deixada de parte. Nas questões do gosto e da crítica, os argumentos que a ela recorrem são bons para fazer calar o adversário, mas não servem para o convencer. A religião, enquanto religião, não deve aqui decidir; só como uma forma de tradição da Antiguidade o seu testemunho é válido, nem mais nem menos do que outros testemunhos da Antiguidade. E teríamos assim só a haver com a Antiguidade.

---

[4] Ibidem, pág. 501: „On disait et on écrivait de tous côtés que l'on ne croit plus aux revenants, et que les apparitions des morts ne peuvent être que puériles aux yeux d'une nation éclairée. Quoi! toute l'antiquité aura cru ces prodiges, et il ne serait pas permis de se conformer à l'antiquité! Quoi! Notre religion aura consacré ces coups extraordinaires de la Providence, et il serait ridicule de les renouveller!" [N. da T.]

É verdade, toda a Antiguidade acreditava em fantasmas. Os autores dramáticos da Antiguidade tinham, pois, o direito de aproveitar esta crença; quando, num deles, deparamos com almas do outro mundo, não seria justo julgá-los de acordo com as nossas convicções mais sensatas. Mas será que o autor dramático moderno, que partilha destas nossas convicções, goza do mesmo privilégio? Decerto que não. Mas e se ele fizer decorrer a acção nesses tempos mais crédulos? Também não. É que o autor dramático não é um historiador; não relata o que, nessa época, se acreditava acontecera, antes faz desenrolar outra vez os acontecimentos perante os nossos olhos; e fá-lo acontecer não apenas por amor à verdade histórica, mas com uma intenção totalmente diferente e superior; a verdade histórica não é o seu objectivo, é apenas o meio para atingir este objectivo; ele quer iludir-nos, e comover-nos iludindo-nos. Se é, pois, verdade que agora já não acreditamos em fantasmas; se esta incredulidade deveria impedir necessáriamente a ilusão; se é impossível sentirmos simpatia sem ilusão: então, o autor dramático de hoje age contra si próprio quando, a despeito disso, nos exibe tais lendas inacreditáveis; toda a arte que nisso aplica se perde.

Em consequência? Em consequência será absolutamente proibido pôr fantasmas em cena? Em consequência estar-nos-á vedada esta fonte do terrível e do patético? Não! Seria uma perda demasiado grande para a poesia; e não haverá exemplos em seu favor, em que o génio desafia toda a nossa filosofia, e torna terríveis, aos olhos da nossa fantasia, coisas que se afiguram bem ridículas à fria razão? A consequência deve, pois, ser outra; e só a premissa será falsa. Já não acreditamos em espíritos? Quem diz isso? Ou melhor, que significa isso? Significará que os nossos conhecimentos já foram tão longe, que podemos provar a impossibilidade da sua existência; que determinadas verdades irrefutáveis, em contradição com a crença em fantasmas, se tornaram de tal modo do conhecimento geral, estão de tal modo sempre e firmemente presentes na mente do homem mais comum, que tudo o que o possa contradizer lhe parece necessariamente ridículo e de mau gosto? Não pode significar isso! Já não acreditamos em fantasmas só pode, pois, significar o seguinte: no que respeita a este assunto, sobre o qual quase se pode dizer tanto a favor como contra, que não está nada decidido e acerca do qual não é possível decidir, o pensamento dominante actualmente dá preponderância aos argumentos desfavoráveis; poucos pensam assim, e muitos querem dar a impressão que pensam desse modo; estes últimos organizam a gritaria e dão o tom; a maioria cala-se e mostra indiferença, e pensa ora assim, ora assado; em pleno dia, tem prazer em ouvir troçar dos fantasmas e, pela noite escura, escuta horrorizada histórias sobre eles.

Mas não acreditar em fantasmas neste sentido não pode nem deve, de modo algum, impedir o autor dramático de fazer uso deles. A semente para acreditar neles existe em todos nós e, com mais frequência ainda, naqueles para quem ele escreve em primeiro lugar. Depende apenas da sua arte fazer germinar esta semente, de determinados artifícios para impulsionar, rapidamente, os motivos para a realidade da sua existência. Quando o autor os domina, podemos, na vida real, acreditar no que quisermos, no teatro temos de acreditar no que *ele* quer.

SHAKESPEARE é um poeta deste tipo, e quase única e exclusivamente SHAKESPEARE. Perante o fantasma no *Hamlet* põem-se os cabelos em pé, cubram eles uma mente crente ou descrente. O senhor de VOLTAIRE não fez bem em invocar este fantasma; torna-os, a ele e ao seu fantasma Ninus, ridículos.

O fantasma de SHAKESPEARE vem realmente do outro mundo; assim nos parece. Pois surge do silêncio horripilante da noite, acompanhado de todos os conceitos sombrios, misteriosos que estamos habituados a associar, desde a infância, quando esperamos a aparição de fantasmas, ou neles pensamos. Mas o fantasma de VOLTAIRE nem para espantalho para assustar crianças serve; é apenas o comediante disfarçado, que nada tem, nada diz, nada faz do que poderia, provavelmente, fazer se fosse aquilo que pretende ser; antes pelo contrário, todas as circunstâncias em que surge perturbam a ilusão e denunciam a criação de um poeta frio, que nos quer iludir, sem saber como há-de fazê-lo. Vejamos apenas isto: em pleno dia, em plena reunião da assembleia do reino, anunciado por um trovão, o fantasma de Voltaire surge, vindo do sepulcro. Onde é que VOLTAIRE jamais ouviu que os fantasmas são tão ousados? Qualquer velha ama lhe poderia ter dito que os fantasmas temem a luz do dia e não frequentam grandes reuniões. VOLTAIRE também o sabia; mas foi demasiado cauteloso, demasiado escrupuloso para aproveitar estes requisitos comuns; queria-nos mostrar um fantasma, mas tinha que ser um fantasma de tipo mais nobre; e com este tipo mais nobre estragou tudo. O fantasma que ousa fazer coisas contra todos os bons costumes, que reinam entre os fantasmas, não me parece ser um fantasma autêntico; e, neste caso, tudo o que não fomenta a ilusão perturba-a.

Se VOLTAIRE tivesse concentrado a atenção na pantomima, também ele teria notado a inépcia de fazer aparecer um fantasma perante uma multidão. Ao vê-lo, todos devem exprimir, ao mesmo tempo, temor e susto; cada um deve exprimi-lo à sua maneira, caso a cena não deva apresentar a simetria de um bailado. Agora vá-se lá levar um rebanho de comparsas broncos a fazê-lo; e caso se consiga levar a tarefa a bom termo, considere-se como essas expressões múltiplas da mesma emoção devem dividir a atenção e desviá-la das personagens principais. Se elas devem causar em nós a devida impressão, será bom que não vejamos mais nada além delas. Em SHAKESPEARE, é Hamlet o único a ver o fantasma; na cena em que a mãe se encontra presente, a mãe não o vê nem o ouve. Toda a nossa atenção se concentra, pois, em Hamlet, e quanto mais características de um temperamento perturbado pelo temor e pelo susto descobrirmos nele, mais dispostos ficamos a tomar a aparição que lhe causa tal perturbação por aquilo por que ele a toma. O fantasma afecta-nos mais através de Hamlet do que em si próprio. A impressão que nele causa transmite-se a todos nós, e o efeito é tão evidente e tão forte que não devemos duvidar da sua causa excepcional. Quão pouco VOLTAIRE entendeu este artifício! São muitos os que se assustam com o seu fantasma, mas não muito. Semiramis exclama: „Céus! Morro!“ E os outros não se ocupam mais dele do que se costuma fazer com um amigo que se pensava longe e que entra, de repente, na sala.

Décimo quarto fascículo

16 de Junho de 1767

O drama burguês encontrou um defensor acérrimo no crítico francês que deu a conhecer à sua nação *Miss Sara Sampson.*[5] Os franceses raramente costumam aprovar algo de que não há exemplo entre eles.

Os nomes de príncipes e de heróis podem dar a uma peça pompa e majestade, mas em nada contribuem para a comoção. A infelicidade daqueles cuja situação está mais próxima de nós calará mais fundo na nossa alma; e, se nos apiedamos dos reis, fazêmo-lo porque os vemos como homens e não como reis. Se a sua posição social torna, muitas vezes, os seus reveses mais importantes, não os torna, por isso, mais interessantes. Ainda assim, povos inteiros podem ser implicados neles; a nossa simpatia exige um objecto único, e um Estado é um conceito demasiado abstracto para as nossas emoções.

„É ser injusto para com o coração humano“, diz também MARMONTEL, „é desconhecer a natureza, crer que esta precisa de títulos para nos comover e nos enternecer. Os nomes sagrados de amigo, pai, amante, esposo, filho, mãe, de homem, afinal, são os mais patéticos: os seus direitos jamais prescreverão. Que importa a classe social, o nome, a estirpe do desgraçado a quem a complacência para com amigos indignos e a sedução do exemplo levaram a cair na armadilha do jogo, que lhe arruinou a fortuna e a honra, e que geme na prisão, consumido pelo remorso e pela vergonha? Se me perguntais quem é, responder-vos-ei: Foi homem de bem e, para seu suplício, é esposo e pai; a mulher que ama e por quem é amado definha, reduzida a uma indigência extrema, e não pode dar senão lágrimas aos filhos que lhe pedem pão. Procurai na história dos heróis uma situação mais comovente, mais moral, numa palavra: mais trágica! E no momento em que este desgraçado se envenena, no momento em que, depois de ser ter envenenado, toma conhecimento que o céu veio em seu socorro; neste momento doloroso e terrível, em que ao terror de morrer se junta a mágoa de saber que poderia ter vivido feliz, dizei-me: que falta a este tema para ser digno da tragédia? O maravilhoso, dir-me-eis; mas não vedes este mesmo maravilhoso na súbita mudança da honra para o opróbio, da inocência para o crime, do doce repouso para o desespero, numa palavra: no excesso da desgraça causada por uma mera fraqueza?“ [6]

---

[5] *Journal Étranger,* Décembre 1761. [N. do A.]

---

[6] Marmontel, Jean François: *Poëtique Françoise*, Tome II, Paris, Lesclapart, 1763, págs. 147-149: „C'est faire injure au coeur humain & méconnoître la Nature, que de croire qu'elle ait besoin de titres pour nous émouvoir & nous attendrir. Les noms sacrés d'ami, de pere, d'amant, d'époux, de fils, de mere, d'homme enfin:

Deixemos, porém, estas observações aos franceses, a quem os seus DIDEROTS e MARMONTELS tanto as inculcam; não nos quer parecer que, por isso, o drama burguês venha a ter grande divulgação entre eles. Essa nação é demasiado frívola, demasiado apaixonada por títulos e outros atributos superficiais; até ao homem mais simples, todos querem conviver com os mais nobres, e o convívio com iguais é considerado má companhia. Um génio afortunado consegue muito junto do seu povo; em parte alguma a natureza prescindiu dos seus direitos e aguarda, talvez, também lá, o poeta que a saberá mostrar em toda a sua verdade e força. A tentativa feita por um autor desconhecido, numa peça que define como a imagem da

---

voilà les qualités pathétiques: leurs droits ne prescriront jamais. Qu'importe quel est le rang, le nom, la naissance du malheureux, que la complaisance pour d'indignes amis, & la séduction de l'exemple ont engagé dans les pièges du jeux, qui a ruiné sa fortune & son honneur, & qui gémit dans les prisons, dévoré de remords & de honte? Si vous demandez quel il est; je vour répons: Il fut homme de bien, & pour son supplice il est époux et pere; sa femme, qu'il aime & dont il est aimé, languit, réduite à l'extrême indigence, & ne peut donner que des larmes à ses enfans qui demandent du pain. Cherchez dans l'histoire des héros une situation plus touchante, plus morale, en un mot plus tragique; & au moment où ce malheureux s'empoisonne, au moment, où après s'être empoisonné il apprend que le ciel venoit à son secours; dans ce moment douloureux & térrible, où à l'horreur de mourir se joint le regret d'avoir pu vivre heureux; dites-moi ce que manque à ce sujet pour être digne de la Tragédie? Le merveilleux me direz-vous, Hé, ne le voyez-vous pas ce merveilleux dans le passage rapide de l'honneur à l'oprobe, de l'innocence au crime, du doux repos au desespoir, en un mot, dans l'excès du malheur attiré par une foiblesse." [N. da T.]

indigência, apresenta já grandes belezas; e antes que os franceses tomem gosto por elas, deveríamos adoptá-las para o nosso teatro.

O que o crítico de arte mencionado em primeiro lugar tem a censurar à *Sara* alemã não deixa, em parte, de ter razão. Creio, todavia, que o autor preferirá manter os seus erros a submeter-se ao desditoso esforço de uma remodelação total. Ele recorda o que VOLTAIRE disse numa ocasião semelhante: „Não se pode fazer sempre tudo o que os nossos amigos nos aconselham. Aliás, há erros necessários. Não se pode curar um corcunda sem lhe tirar a vida. O meu filho é corcunda, mas goza de boa saúde.“[7]

[...]

Décimo quinto fascículo

19 de Junho de 1767

Na décima sexta noite (quarta-feira, 13 de Maio), foi levada à cena a peça *Zaire* [*Zaira*] do Senhor de VOLTAIRE.

„Os apreciadores da história literária“, diz VOLTAIRE, „gostarão de saber como esta peça foi feita. Várias damas tinham censurado o autor por não haver amor suficiente nas suas tragédias. Este respondeu-lhes que não acreditava ser a tragédia o verdadeiro lugar para o amor, mas que, visto que elas exigiam imperiosamente heróis apaixonados, o faria como qualquer outro. A peça foi concluída em dezoito dias e teve grande sucesso. Chamam-lhe, em Paris, uma tragédia cristã e foi levada à cena, muitas vezes, em lugar de *Polieucto*".[8]

---

[7] Voltaire: *Correspondance I*, Paris, Gallimard, 1977, pág. 860: „On ne peut pas toujours exécuter ce que nos amis nous conseillent. Il y a d'ailleurs des défauts nécessaires. Vous ne pouvez pas guérir un bossu de sa bosse, qu'en lui ôtant la vie. Mon enfant est bossu; mais il se porte bien.“ [N. da T.]

Temos, pois, a agradecer esta peça às damas, e ela continuará, ainda por muito tempo, a ser a peça preferida das damas. Um jovem monarca impetuoso, apenas submisso ao amor; um vencedor orgulhoso, apenas vencido pela beleza; um sultão sem poligamia; um serralho de uma soberana absoluta transformado numa residência com acesso livre; uma jovem abandonada elevada aos píncaros da felicidade, apenas pelos seus lindos olhos; um coração disputado pela ternura e pela religião, dividido entre o seu Deus e o seu ídolo, que gostaria de ser devoto se não tivesse de deixar de amar; um ciumento que reconhece o seu erro e se vinga de si próprio: se estas ideias encantadoras não seduzem o belo sexo, por que se deixará ele seduzir?

Foi o próprio amor que ditou *Zaire* a VOLTAIRE, diz um crítico bem intencionado. Melhor teria dito: a galanteria. Só conheço uma tragédia em que o próprio amor ajudou o trabalho: é *Romeo and Juliet* de SHAKESPEARE. É verdade, a *Zaire* apaixonada, de VOLTAIRE, exprime as suas emoções com muita finura, muito decoro; mas o que é esta expressão, comparada com a imagem viva das menores e mais secretas intrigas através das quais o amor se insinua na nossa alma, todas as vitórias imperceptíveis que nela vai ganhando, todos os artifícios com que domina todas as outras paixões, até se tornar o único senhor de todos os nossos desejos e todas as nossas abominações? VOLTAIRE compreende muito bem o estilo comercial do amor, se é que me posso exprimir assim; isto é, a linguagem, o tom de linguagem de que o amor precisa, quando se quer exprimir do modo mais cuidadoso e mais comedido, quando não quer dizer nada por que não se possa responsabilizar perante a arisca sofista e o frio crítico. Mas o melhor funcionário nunca conhece a maior parte dos segredos do governo; ou, se VOLTAIRE tem o profundo conhecimento da essência do amor que SHAKESPEARE tinha, pelo menos não o quis mostrar aqui, e o poema ficou muito aquém do poeta.

---

[8] *Oeuvres Complètes de Voltaire*, vol. 2, „Avertissement", pág. 536: „Ceux qui aiment l'histoire littéraire seront bien aises de savoir comment cette pièce fut faite. Plusieurs dames avaient reproché à l'auteur qu'il n'y avait pas assez de d'amour dans ses tragédies; il leur répondit qu'il ne croyait pas ce que fût la véritable place de l'amour, que puisqu'il leur fallait absolument des héros amoureux, il en ferait comme un autre. La pièce fut achevée en dix-huite jours: elle eut un grand succès. On l'apelle à Paris *tragédie chrétienne*, et on l'a jouée fort souvent à la place de *Polyeucte*." [N. da T.]

Do ciúme pode-se dizer mais ou menos o mesmo. O ciumento Orosman faz uma figura muito pobre ao lado do ciumento Othelo de SHAKESPEARE. E todavia, é evidente que Othelo serviu de modelo para Orosmann. [...] Ouvimos Orosmann falar como um ciumento, vêmo-lo cometer o acto precipitado de um ciumento; mas acerca do ciúme em si não ficamos a saber nem mais nem menos do que já sabíamos. Othelo, pelo contrário, é o compêndio mais completo sobre esta triste loucura;

com ele podemos aprender tudo o que lhe diz respeito, o que a suscita e como evitá-la.

[...]

Décimo oitavo fascículo

30 de Junho de 1767

Na vigésima primeira noite (quarta-feira, vinte de Maio), foi levada à cena a comédia de MARIVAUX *Les fausses confidences* [*As falsas confidências*].

MARIVAUX trabalhou durante quase meio século para o teatro, em Paris; a sua primeira peça foi escrita em 1722 e ele morreu em 1763, com setenta e cinco anos. O número de comédias de sua autoria eleva-se a umas trinta, mais de dois terços das quais em que entra a personagem do arlequim, pois foram escritas para a companhia de teatro italiano. Entre estas conta-se também *Les fausses confidences*, que foi levada à cena em 1736, sem grande êxito, mas que foi encenada de novo dois anos mais tarde, com grande sucesso.

As peças deste autor, embora com profusão de diferentes personagens e peripécias, são, todavia, muito semelhantes entre si. Em todas, o mesmo espírito brilhante e, muitas vezes, demasiado rebuscado; em todas, a mesma análise metafísica das paixões; em todas, a mesma linguagem rebuscada, neológica. Os seus entrechos são de dimensões muito reduzidas; porém, como um verdadeiro Calípedes da sua arte, sabe percorrer este exíguo espaço com uma profusão de passos tão pequenos e, no entanto, tão obviamente diferenciados que, no final, cremos ter percorrido com ele um longo caminho.

Desde que a NEUBERIN, sob os auspícios de sua magnificência, o Senhor Professor GOTTSCHED, baniu publicamente do seu teatro o arlequim, todos os palcos alemães que aspiravam à designação de exemplares pareceram aderir a esta expulsão. Digo pareceram pois, no fundo, apenas aboliram a casaquinha colorida e o nome, mas mantiveram o bufão. A própria NEUBERIN representou numerosas peças em que o arlequim era a figura principal. Mas o arlequim chamava-se Hänschen e vestia todo de branco, em vez de usar o fato colorido. Realmente, um grande triunfo do bom gosto!

Também *Les fausses confidences* [*As falsas confidências*] têm um arlequim, que se transformou em Peter na tradução alemã. A NEUBERIN morreu, GOTTSCHED também já morreu; penso que seria altura de lhe voltar a vestir o fato colorido. A sério, se o toleramos sob um nome alheio, então porque não aceitá-lo com o seu próprio nome? „É uma criatura estrangeira", diz-se. Isso que importa? Era bom que todos os bufões entre nós fossem estrangeiros! „Comporta-se como ninguém se comporta entre nós." Assim não precisa de explicar longamente quem é. „É absurdo ver surgir o mesmo indivíduo cada dia numa peça diferente." Não somos obrigados a encará-lo como um indivíduo, mas antes como um tipo; não é o Arlequim que surge hoje em *Timon* [*Timão*], amanhã em *Le Faucon* [*O falcão*] e, depois de amanhã, nas *Fausses confidences,* como um salta-pocinhas, são antes arlequins; o tipo sofre mil variações: o que surge em *Timon* não é o do *Faucon*; aquele vivia na Grécia, este em França; só porque o seu carácter tem traços principais semelhantes é que se lhe deu um nome idêntico. Porque queremos nós ser mais esquisitos e mais difíceis de contentar do que são – já não quero dizer os franceses e os italianos – mas mesmo do que os próprios romanos e gregos eram? Será que o seu parasita era diferente do arlequim? Não tinha também ele o seu traje próprio, em que surgia numa peça atrás da outra? Não tinham os gregos um drama próprio em que, as mais das vezes, tinham que entrar em cena sátiros, quer fossem adequados à trama da peça quer não?

[...]

Décimo nono fascículo

3 de Julho de 1767

Cada um tem o direito de ter o seu gosto próprio, e é louvável tentar justificar as razões deste gosto. Mas atribuir aos argumentos com os quais se quer justificá-lo uma universalidade que, a ser justa, deveria torná-lo no único verdadeiro bom gosto, é ultrapassar as limitações do amador que indaga, e arvorar-se num legislador obstinado. [...] O verdadeiro crítico não deduz regras do seu próprio gosto, antes formou o seu gosto de acordo com as regras que a natureza exige do tema.

Ora há muito que ARISTÓTELES decidiu até que ponto o poeta trágico se deve ocupar da verdade histórica; até ao ponto em que esta se assemelha a uma fábula bem construída, à qual ele possa associar as suas intenções. Ele não necessita de uma história porque ela aconteceu, mas antes porque ela aconteceu de modo que dificilmente ele poderia imaginar uma que servisse melhor à sua intenção actual. Se esta conveniência se lhe depara, por acaso, numa ocorrência verdadeira, esta ocorrência verdadeira é-lhe bem-vinda; mas não vale a pena folhear primeiro, longamente, os livros de história. E quantos sabem realmente o que aconteceu? Se só queremos aceitar a possibilidade de algo poder acontecer, porque aconteceu de facto, que nos impede de tomar uma fábula inteiramente inventada por uma história que aconteceu de facto, da qual nunca ouvimos falar? Que nos torna uma história credível à primeira vista? Não é a verosimilhança? E não será a mesma coisa, se esta verosimilhança não for confirmada por quaisquer testemunhos e tradições, ou por outros que ainda não tenham chegado ao nosso conhecimento?

Sem justificação, parte-se do princípio que é uma das funções do teatro conservar a memória dos grandes homens; para tal temos a história, não o teatro. No teatro não devemos aprender o que um ou outro indivíduo fez, mas antes o que cada ser humano, com um determinado carácter, fará em determinadas circunstâncias. A intenção da tragédia é bem mais filosófica do que a intenção da história; e é rebaixá-la se fizermos dela um mero panegírico de homens célebres, ou se fizermos até mau uso dela para alimentar o orgulho nacional.

[...]

Vigésimo primeiro fascículo

10 de Julho de 1767

Na vigésima sétima noite (segunda-feira, 10 de Junho) foi levada à cena *Nanine* de VOLTAIRE. [...] *Nanine* pertence à categoria das comédias sentimentais. Mas também tem muitas cenas ridículas, e só na medida em que as cenas ridículas alternam com as sentimentais VOLTAIRE admite estas últimas na comédia. Uma comédia inteiramente séria, em que o público não se ri e nem sequer sorri, na qual tem sempre vontade de chorar, é, para ele, uma monstruosidade. Pelo contrário, acha muito natural a transição do sentimental para o ridículo, e do ridículo para o sentimental. A vida humana não é mais do que uma permanente cadeia destas transições, e a comédia deve ser um espelho da vida humana. „O que é mais comum do que uma casa, onde o pai, irado, grita; a filha, apaixonada, suspira; o filho faz troça dos dois, e cada parente sente algo diferente perante a mesma cena? Numa sala faz-se, muitas vezes, troça daquilo que, na sala ao lado, causa profunda comoção; e não é raro a mesma pessoa, num mesmo quarto de hora, rir e chorar pelo mesmo motivo."[9] [...]

---

[9] *Oeuvres Complètes de Voltaire*, vol. 3, „Avertissement" da peça *L'enfant prodigue*, pág. 443: „Rien n'est si commun qu'une maison dans laquelle un père gronde, une fille occupée de sa passion pleure, le fils se moque des deux, et quelques parents prènnent différemment part à la scène. On raille très-souvent dans une chambre de ce qui attendrit dans la chambre voisine, et la même personne a quelquefois ri et pleuré da la même chose dans le même quart d'heure." [N. da T.]

„HOMERO", diz ele noutro texto, „representa mesmo os deuses a rir do jeito faceto de Vulcano, enquanto decidem dos destinos do mundo. Heitor ri dos receios do filho criança; enquanto que Andrómaca derrama as lágrimas mais ardentes. Acontece muitas vezes, até mesmo em pleno horror das batalhas, no terror de um incêndio, ou de outro dos desastres que nos afligem, que uma ingenuidade, uma facécia provoquem o riso, apesar da desolação e da piedade. Na batalha de Speier, foram dadas ordens a um regimento para não fazer reféns. Um oficial alemão pediu misericórdia a um francês e este respondeu-lhe: Senhor, pedi-me o que quiserdes mas, no que respeita à vida, não há nada a fazer. Esta ingenuidade propagou-se logo de boca em boca e riam-se em plena carnificina. Com muito mais razão poderá, na comédia, o riso suceder-se aos sentimentos comoventes. Não nos comove Alcmena? Não nos faz rir Sósia? Que tarefa miserável e vã querer disputar-se com a experiência!" [10]

---

[10] *Oeuvres Complètes de Voltaire*, vol. 5, prefácio à peça *Nanine*, pág. 10: „Homère représente même les dieux riant de la mauvaise grâce de Vulcain, dans le temps qu'ils décident du destin du monde. Hector sourit de la peur de son fils Astyanax; tandis qu'Andromaque répand des larmes. On voit souvent jusque dans l'horreur des batailles, des incendies, de tous les désastres qui nous affligent, qu'une naiveté, un bon mot, excitent le rire jusque dans le sein de la désolation et de la pitié. On défendit à un régiment, dans la bataille de Spire, de faire quartier; un officier allemand demande la vie à l'un des nôtres, qui lui répond: „Monsieur, demandez-moi tout autre chose, mais pour la vie il n'y a pas moyen." Cette naiveté passe aussitôt de bouche en bouche, et on rit au millieu du carnage. A combien plus forte raison le rire peut-il succéder dans la comédie à des sentiments touchants? Ne s'attendrit-on pas avec Alcmène? Ne rit-on pas avec Sosie? Quel misérable et vain travail, de disputer contre l'expérience!" [N. da T.]

Muito bem! Mas não argumentará também o Senhor de VOLTAIRE contra a experiência quando declara considerar a comédia séria um género tão erróneo quanto maçador? Talvez então, quando escreveu isto, assim não fosse. Nessa época, ainda não havia o *Génie* [*Génio*] ou *Le père de famille* [*O pai de família*] e muito tem o génio que fazer, de facto, primeiro, se é que devemos reconhecê-lo como possível.

Vigésimo segundo fascículo

14 de Julho de 1767

A vigésima oitava noite (terça-feira, 2 de Junho) [...] terminou com *Die kranke Frau* [*A mulher doente*] de GELLERT.

Indiscutivelmente, entre todos os nossos escritores cómicos, GELLERT é aquele cujas peças são mais genuinamente alemãs. São verdadeiros retratos de família, em que nos sentimos imediatamente em casa; qualquer espectador crê reconhecer neles um primo, um cunhado, uma priminha da própria família. Estas peças provam, simultaneamente, que não há falta de originais tolos entre nós, e que apenas os olhos aos quais eles se apresentam à sua verdadeira luz são um pouco mais raros. As nossas tolices são mais notáveis do que notadas; na vida comum, passamos por cima de muitas delas por benevolência; e no que respeita à sua imitação, os nossos virtuosos habituaram-se a uma maneira demasiado superficial. Fazem-nas semelhantes, mas não as salientam. Acertam, mas como não souberam iluminar devidamente o objecto, falta ao retrato a compleição, a corporalidade; vemos sempre apenas *um* lado, do qual em breve nos fartamos, e cujas linhas exteriores, demasiado cortantes, nos fazem lembrar imediatamente a ilusão quando, em pensamento, queremos dar volta aos outros aspectos. Os tolos são, em todo o mundo, insípidos, frios e enfadonhos; se é para nos divertirem, o poeta tem de lhes dar algo de seu. Não pode trazê-los nas roupagens de todos os dias, em desalinho sujo, para o palco, onde vão sonhando entre quatro pilares. Não podem revelar nada da esfera acanhada de circunstâncias mesquinhas, da qual cada um se quer libertar. Tem que os alindar, tem que lhes emprestar humor e entendimento para poderem encobrir a mesquinhez das suas tolices, tem que lhes dar a ambição de quererem brilhar através delas.

[...]

Vigésimo quarto fascículo

21 de Julho de 1767

Se o carácter da Elisabeth de CORNEILLE é o ideal poético do verdadeiro carácter que a história atribui à rainha deste nome; se vemos nela retratados nas suas verdadeiras cores a indecisão, as contradições, o medo, o arrependimento, o desespero em que um coração orgulhoso e terno, como o de Elisabeth, não digo que caia de facto nestas ou naquelas circunstâncias, mas que supomos poderia ter caído, então o poeta fez tudo o que lhe cabia fazer como poeta. Analisar a sua obra, de cronologia na mão; levá-lo ao tribunal da história, para o obrigar a apresentar aí provas de cada data, cada menção acidental, e até pessoas acerca das quais a própria história tem dúvidas, isto significa não o compreender, nem a ele nem à sua profissão, significa, numa palavra, ser ele molestado por quem não se pensava ser capaz desta falta de compreensão. [...]

A tragédia não é uma história dialogada; a história não é mais para a tragédia do que um repositório de nomes, aos quais estamos habituados a associar determinados tipos de carácter. Se o poeta encontra na história várias particularidades adequadas para adorno e individualização do seu tema, então que as utilize. Mas que não se lhe atribua, por isso, nem mérito nem, pelo contrário, um crime!

[...]

Vigésimo sexto fascículo

28 de Julho de 1767

[...]

Visto que, nas nossas peças, a orquestra representa, de certo modo, o papel dos coros na Antiguidade, há muito que os conhecedores desejavam que as músicas tocadas antes da peça, entre os actos, e no final, se coadunassem mais com o conteúdo desta. SCHEIBE é, entre os músicos, o primeiro que deu aqui pela existência de um campo inteiramente novo para a arte. Como compreendeu que, se a comoção do espectador não for enfraquecida e interrompida de forma desagradável, cada peça deve ter o seu próprio acompanhamento musical, não só tentou, já em 1738, com *Polyeucte* [*Polieucto*] e *Mytridate* [*Mitridates*], compor melodias especialmente adequadas a estas peças, que foram apresentadas pela companhia da NEUBERIN em Hamburgo, em Leipzig e noutras localidades, como também discorreu largamente, num número especial do seu jornal *Der kritische Musikus*, acerca do que deve observar o compositor que pretenda obter fama neste novo campo.

„Todas as melodias", diz ele, „compostas para acompanhar uma peça devem reportar-se ao seu conteúdo. Assim, as melodias para as tragédias são de um tipo diferente do que as destinadas às comédias. Tão diferentes quanto as tragédias e as comédias são entre si, tão distinta deve ser a música que as acompanha. Em especial devido aos diferentes tipos de música nas peças, há que considerar a qualidade das passagens pertencentes a cada tipo. Por isso, a melodia inicial deve reportar-se ao primeiro acto da peça; porém, as melodias que vêm entre os actos devem coadunar-se em parte com o acto anterior, em parte também com o início do acto seguinte; assim como a última melodia se deve adequar ao final do último acto.

Todas as melodias para as tragédias devem ser grandiosas, impetuosas e com espírito.[...] Por seu lado, as melodias para as comédias devem ser espontâneas, aprazíveis e, por vezes, também jocosas; devem, em especial, guiar-se pelo assunto próprio de cada comédia. Assim como a comédia é ora mais séria, ora mais amorosa, ora mais divertida, também a melodia assim deve ser. Por exemplo, as comédias *Le Faucon* [*O falcão*] e *La double inconstance* [*A inconstância dupla*] exigiriam melodias completamente diferentes de *L'enfant prodigue* [*O filho pródigo*]. Também melodias que possam bem ser adequadas para *L'avare* [*O avarento*] ou *Le malade imaginaire* [*O doente imaginário*] não servem para *L'Irrésolu* [*O irresoluto*] ou para *Le distrait* [*O distraído*]. As primeiras devem ser mais alegres e jocosas, as segundas, porém, mais mal humoradas e mais sérias.

[...]

Vigésimo nono fascículo

7 de Agosto de 1767

A comédia quer tornar-nos melhor pelo riso, não pela troça; não tanto melhorar os vícios dos quais ela nos faz rir e, ainda menos, única e exclusivamente aqueles em que encontramos estes vícios ridículos. A sua verdadeira utilidade geral consiste no riso em si; no exercício da nossa faculdade de reconhecer o ridículo; de reconhecê-lo, com facilidade e rapidez, sob todos os disfarces da paixão e da moda, em todas as combinações com as piores qualidades ou com boas qualidades, até mesmo nas rugas da seriedade mais solene. Admitimos que *L'avare* [*O avarento*] de MOLIÈRE nunca curou um avarento, *Le joueur* [*O jogador*] de REGNARD um jogador; concedemos que o riso não pode melhorar estes tolos; tanto pior para eles, mas não para a comédia. A esta basta-lhe, já que não pode curar doenças desesperadas, robustecer a saúde dos saudáveis. Também para o generoso, o avarento é uma lição; também para quem não joga, o jogador é instrutivo; as tolices, de que não sofrem, têm-nas outros com quem são obrigados a viver; é proveitoso conhecer aqueles com quem podemos entrar em colisão; proveitoso acautelar-se contra todas as impressões do exemplo. A prevenção também é um remédio digno de apreço; e toda a moral não tem um efeito mais forte, mais eficiente do que o ridículo.

[...]

Trigésimo segundo fascículo

18 de Agosto de 1767

Com os exemplos dos antigos, CORNEILLE ainda podia ter ido mais longe no tempo. Muitos presumem que, na Grécia, a tragédia foi inventada realmente para conservar a memória de grandes e extraordinários acontecimentos, que o seu intuito primordial seria, pois, seguir as pisadas da história, sem se desviar para um lado ou para outro. Mas enganam-se. Já TÉSPIS não se importou com a veracidade histórica.[11] É verdade que isto lhe valeu uma severa crítica de SOLON. Porém, sem dizer que SOLON entendia melhor as leis do Estado do que a arte poética, podemos interpretar de outro modo as consequências que se poderiam tirar da sua discordância. Já no tempo de Téspis, a arte fez prevalecer todas as suas prerrogativas, mesmo quando ainda não sabia mostrar-se digna no que respeita à sua utilidade. Téspis imaginou, concebeu, fez as pessoas mais conhecidas dizer e fazer o que ele quis mas, possivelmente, não soube tornar as suas obras nem plausíveis nem instrutivas. Solon reparou, assim, apenas no que era incoerente, sem ter a menor suspeita acerca da utilidade. Censurou um veneno que, sem vir acompanhado do respectivo antídoto, poderia facilmente ter consequências funestas.

---

[11] Diogenes Laertius, Libr. I. § 59. [N. do A.] "De vitis, dogmatibus et apophthegmatikus clarorum virorum" [Das vidas, opiniões e ditos dos homens célebres].

Receio bem que Solon tivesse apelidado também as invenções poéticas do grande Corneille simplesmente de cruas mentiras. Pois de que servem todas estas invenções? Tornarão elas a história, que ele assim sobrecarrega, mais plausível? Pois se nem sequer são plausíveis em si! Corneille gabou-se delas como se fossem um esforço extraordinário da veia poética; e, no entanto, devia saber que não é apenas a mera invenção poética, mas a invenção poética adequada, que demonstra um espírito criador.

O poeta encontra na história uma mulher que matou o marido e os filhos; um acto destes pode suscitar temor e compaixão, e propõe-se fazer dele objecto duma tragédia. Mas a história não lhe narra mais do que o mero facto, e este é tão medonho como extraordinário. Há, no máximo, três cenas e, como o facto está despojado de todo e qualquer pormenor, três cenas inverosímeis. O que faz então o poeta?

Se é mais ou menos digno deste nome, ou a inverosimilhança ou a escassa brevidade parecer-lhe-á o maior defeito da sua peça.

No primeiro caso, esforçar-se-á, acima de tudo, por inventar uma quantidade de causas e efeitos, devido aos quais o tal crime inverosímil não poderia deixar de acontecer. Descontente em basear a sua possibilidade apenas na verosimilhança histórica, procurará construir o carácter das personagens; procurará fazer que os acontecimentos que estão na origem da actuação destas personagens resultem necessariamente uns dos outros; procurará medir exactamente as paixões de acordo com o carácter de cada uma; procurará conduzir estas paixões gradualmente por diferentes fases, de modo a que nos demos apenas conta do seu decorrer mais natural, mais regular; a que tenhamos que reconhecer, em cada passo que ele faz as personagens darem, que nós próprios, partindo do mesmo grau de paixão e de circunstâncias afins, não teríamos agido de outro modo; a que nada nos surpreenda a não ser a subtil aproximação de um desfecho, perante o qual os nossos pensamentos estremecem recuando, e perante o qual, finalmente, cheios da maior compaixão pelos que foram arrastados a tal por uma corrente tão fatal, e cheios de temor, nos defrontamos com a consciência que uma corrente semelhante nos poderia ter arrastado a actos que, a sangue frio, julgávamos o mais afastados de nós que é possível. E se o poeta toma este caminho, o seu génio diz-lhe que não irá falhar ignominiosamente; assim, também a escassa brevidade da fábula desapareceu; agora pouco lhe importa como irá preencher cinco actos com tão poucas ocorrências; apenas receia que, à medida que trabalha, cinco actos não abranjam a matéria que vai aumentando por si cada vez mais, a partir do momento em que descobriu as intenções da sua organização oculta, e compreendeu como desenvolvê-la.

Pelo contrário, o poeta que merece menos este nome, que não é mais do que uma cabeça espirituosa, um bom versejador, a este, afirmo, a inverosimilhança do tema incomodará tão pouco, que verá nela antes o extraordinário, que de modo algum pode reduzir, se não quer privar-se do meio mais seguro de suscitar temor e compaixão. Pois sabe tão pouco em que consiste esse temor e essa compaixão que, para os suscitar, crê não poder amontoar suficientes coisas extraordinárias, inesperadas, inverosímeis, terríveis e, para o fazer, supõe dever refugiar-se nas desgraças e crimes mais extraordinários e hediondos.

[...]

Trigésimo quarto fascículo

25 de Agosto de 1767

[...]

Há pessoas que reúnem em si contradições lamentáveis. Mas estas não podem, por isso mesmo, ser objecto da imitação poética. Estão abaixo dela, pois falta-lhes o lado didáctico; a não ser que se fizesse destas mesmas contradições, do ridículo ou das desditosas consequências das mesmas, o objecto didáctico [...]. Uma personagem porém, a quem falta o lado didáctico, falta-lhe a intenção. Actuar com uma intenção é o que eleva o ser humano acima das criaturas menores; poetizar com intenção, imitar com intenção, é o que distingue o génio dos pequenos artistas, que apenas poetizam por poetizar, que apenas imitam por imitar, que se contentam com o diminuto prazer associado ao uso dos seus meios, e que fazem destes meios toda a sua intenção, exigindo que nos demos por satisfeitos com este mesmo diminuto prazer, suscitado pela contemplação do uso artístico mas não intencional dos seus meios. É verdade: com tais imitações enfadonhas começa o génio a aprender; são os seus exercícios preliminares; também precisa deles em obras maiores para preenchimento, para pontos de repouso da nossa participação activa; porém, com a disposição e a constituição das personagens principais ele associa intenções maiores e mais vastas; a intenção de nos instruir acerca do que devemos fazer ou deixar de fazer; a intenção de nos familiarizar com as características intrínsecas do bem e do mal, da delicadeza moral e do ridículo; a intenção, em casos repreensíveis que não constituem para nós uma emulação directa, não nos causam uma repulsa directa, pelo menos de ocupar os nossos desejos e as nossas aversões de objectos dignos de tal e de colocar estes objectos na sua verdadeira luz, para que, num dia funesto, não nos seduza o que devíamos desejar abominar e o que devíamos abominar desejar.

[...]

Trigésimo quinto fascículo

28 de Agosto de 1767

[...]

Recordo já ter referido, noutro lugar, a diferença entre a acção da fábula esópica e a do drama. O que é válido para aquela é válido para qualquer narrativa moral que tem a intenção de trazer à intuição do leitor um preceito moral. Ficamos satisfeitos quando esta intenção foi alcançada, e é-nos indiferente que isto aconteça ou não através de uma acção integral, que constitui em si um todo a que nada falta; o poeta pode interrompê-la onde quiser, assim que atinge o seu objectivo; não se preocupa com o interesse que possamos ter pelo destino das personagens que faz actuar, não quis interessar-nos, quis instruir-nos; ele tem apenas que ver com a nossa razão, não com o coração, este pode ficar satisfeito ou não, quando aquela foi iluminada. O drama, pelo contrário, não pretende transmitir um preceito moral único, concreto, resultante da fábula; ou se ocupa das paixões capazes de atear e de manter o desenrolar da fábula e as mudanças da sorte, ou do prazer proporcionado por um relato verdadeiro e vivo dos costumes e caracteres; e ambos exigem uma acção relativamente completa, um determinado final satisfatório, de que não achamos falta na fábula, porque a nossa atenção é guiada para o preceito moral, do qual o caso individual é um exemplo tão ilustrativo.

[...]

Trigésimo sétimo fascículo

4 de Setembro de 1787

[...]

ARISTÓTELES analisa, no décimo quarto capítulo da *Poética,* quais são os acontecimentos que provocam temor e compaixão. Todos os acontecimentos, diz ele, devem ocorrer entre amigos ou entre inimigos, ou entre pessoas indiferentes. Quando um inimigo mata o seu inimigo, nem o atentado, nem o cometer do acto provocam mais compaixão do que a compaixão geral associada à contemplação de algo doloroso e pernicioso. O mesmo acontece com pessoas indiferentes. Por isso, os acontecimentos trágicos devem ocorrer entre amigos; um irmão deve matar, querer matar ou ferir gravemente o irmão; um filho, o pai; uma mãe, o filho; um filho, a mãe. Porém, isto pode acontecer consciente e intencionalmente ou não e, como o acto tem de ser cometido ou não, daí resultam quatro categorias de acontecimentos que correspondem, melhor ou pior, às intenções da tragédia. A primeira: quando o acto é empreendido intencionalmente, com pleno conhecimento por parte da pessoa contra a qual vai ser cometido, mas não não chega a ser perpetado. A segunda: quando é empreendido intencionalmente e chega a ser perpetrado. A terceira: quando o acto é empreendido e cometido sem intenção e sem conhecimento da vítima, e o seu autor apenas reconhece a pessoa contra qual o perpetrou tarde de mais. A quarta: quando o acto empreendido sem intenção não chega a ser perpetrado, porque as pessoas nele envolvidas se reconhecem a tempo. Entre estas quatro categorias, ARISTÓTELES dá preferência à última e, dado que cita como exemplo o acto de Mérope em *Cresfontes*, TOURNEMINE e outros autores interpretaram isto como se ele declarasse ser a fábula desta tragédia o género mais perfeito de todos.

No entanto, pouco antes, ARISTÓTELES diz que uma boa fábula trágica não deve ter um final feliz, mas antes infeliz. Como é que estes duas teses se coadunam? Deve ter um final infeliz e, ao mesmo tempo, o acontecimento que ele prefere a todos os outros acontecimentos trágicos, segundo a sua classificação, tem um final feliz. Não será, pois, que o grande crítico se contradiz manifestamente?

VICTORIUS, diz DACIER, é o único que viu esta dificuldade, mas como não compreendeu o que ARISTÓTELES queria dizer em todo o capítulo catorze, não fez o mínimo esforço para a sanar. Segundo DACIER, ARISTÓTELES não se quer referir aqui à fábula propriamente dita, mas pretende apenas instruir acerca dos modos como o poeta pode tratar acontecimentos trágicos, sem alterar o essencial que a história dele narra, bem como qual destes modos é o melhor. Por exemplo, se o assassínio de Clitemnestra por Orestes deve ser o tema da peça, apresentam-se, segundo ARISTÓTELES, quatro possibilidades de tratar esta matéria, nomeadamente como acontecimento da primeira, da segunda, da terceira ou da quarta categoria; cabe agora ao poeta reflectir qual será a mais adequada e a melhor. Tratar deste assassínio como um acontecimento da primeira categoria não tem cabimento, porque tem de acontecer, de facto, segundo a história e óptimo num caso está fora de questão noutro. Ou para embaraçar ainda mais DACIER: concentremo-nos, não em factos históricos, mas em acontecimentos meramente inventados. Supondo que o assassínio de Clitemnestra pertencia a esta última categoria e o poeta teria tido a liberdade de o fazer perpetrar ou não, e perpetrá-lo com pleno conhecimento ou não. Que plano deveria então ser escolhido para fazer uma tragédia tão perfeita quanto possível? O próprio DACIER o diz: o quarto; pois, se desse a primazia ao terceiro, fá-lo-ia apenas por respeito à história. Então o quarto? Então o que termina com um final feliz? Mas as melhores tragédias, diz ARISTÓTELES, que dá preferência a este quarto plano, não são as que têm um final infeliz? E esta é precisamente a contradição que DACIER pretendia eliminar. Será que a eliminou mesmo? Antes pelo contrário, confirmou-a.

Trigésimo oitavo fascículo

8 de Setembro de 1767

[...]

Nada recomenda ARISTÓTELES com mais insistência ao poeta trágico do que a boa construção da fábula, e nada tentou facilitar-lhe mais, por meio de diversas e finas observações. Pois é principalmente a fábula que faz do poeta um poeta; dos costumes, dos sentimentos e da expressão sair-se-ão bem dez, por um que é impecável e excelente no que respeita àquela. Porém, ele explica a fábula por meio da imitação de uma acção, πραξεως; e uma acção é, para ele, uma combinação de acontecimentos, συνθεσις πραγματων. A acção é o todo, os acontecimentos são as partes deste todo, e assim como a qualidade de qualquer todo se baseia na qualidade das suas partes e na sua ligação, também a acção trágica é mais ou menos perfeita, conforme os acontecimentos em que consiste correspondem, individualmente ou em conjunto, melhor ou pior às intenções da tragédia. ARISTÓTELES classifica todos os acontecimentos, que podem ter lugar na acção da tragédia, em três tipos principais: a mudança de sorte ou peripécia: περιπετειας; o reconhecimento ou „anagnórise": ἀναγνωρισμου; e a paixão ou „pathos": παθους. O que entende pelos dois primeiros mostram-no suficientemente as palavras; sob o terceiro, porém, reúne tudo o que pode acontecer de funesto ou doloroso às personagens: morte, ferimentos, martírios e acontecimentos semelhantes. Os primeiros elementos, a mudança de sorte e o reconhecimento, são o que distingue a fábula complexa, μυθος πεπλεγμενος, da simples, ἁπλῳ; não fazem, pois, parte integrante da fábula, apenas tornam a acção mais variada e, assim, mais bela e mais interessante; mas uma acção também pode ter perfeita unidade, ser bem acabada e ter grandeza sem eles. Sem o terceiro elemento, em contrapartida, não é possível supor uma acção trágica; toda a tragédia tem de ter alguns tipos de sofrimento, παθη, quer a fábula seja simples ou complexa; pois os sofrimentos reflectem a intenção da tragédia: causar temor e compaixão; todavia, nem todas as mudanças de sorte, nem todos os reconhecimentos, a não ser determinados tipos deles, alcançam este objectivo ou ajudam a alcançá-lo em grau mais elevado; outros, porém, são-lhe mais prejudiciais do que úteis. Quando ARISTÓTELES observa as diferentes componentes da acção trágica sob este ponto de vista, subsumindo-as em três elementos principais cada um de per si, e analisa qual é a melhor mudança de sorte, qual o melhor reconhecimento, qual o melhor tratamento do sofrimento, verificamos que a melhor mudança de sorte é aquela mais capaz de suscitar e difundir temor e compaixão, a que acontece quando o melhor se altera para o pior; e no que respeita ao último elemento, que o melhor tratamento do sofrimento, sob o mesmo ponto de vista, é quando as pessoas que vão ser atingidas pelo sofrimento não se conhecem, mas se reconhecem no momento em que este sofrimento se vai tornar realidade, evitando-o assim.

E isto é uma contradição? Não compreendo onde se têm os pensamentos quando se vê aqui a menor contradição. O filósofo fala de componentes diferentes: porque haverá aquilo que ele considera válido para uma parte de ser também válido para a outra? Será a possível perfeição de uma, necessariamente, também a perfeição da outra? Ou será a perfeição de uma parte também a perfeição do todo? Se a mudança de sorte e o que ARISTÓTELES entende pela palavra sofrimento são duas coisas distintas, como de facto são, porque não se poderá dizer algo diferente de cada uma delas? Ou é impossível que um todo possa ter partes de características opostas? Onde é que ARISTÓTELES diz que a melhor tragédia não é mais do que a ideia de uma mudança da felicidade para a infelicidade? Ou onde diz ele que a melhor tragédia não pode ter outra finalidade senão o reconhecimento daquele contra quem deve ser cometido um acto cruel e desnaturado? Não diz, aliás, nem uma coisa nem outra da tragédia, senão tudo de uma determinada componente da mesma, que pode ter maior, menor ou até mesmo nenhuma influência sobre as outras. A mudança de sorte pode ocorrer no meio da peça e, mesmo quando dura até ao fim, não constitui, por isso, esse mesmo fim: assim, por exemplo, a mudança de sorte de Édipo, que se revela logo no final do quarto acto, à qual se vêm, porém, juntar ainda alguns sofrimentos (παθη), com os quais a peça acaba verdadeiramente. Do mesmo modo, o infortúnio pode estar para se consumar no meio da peça e ser impedido pelo reconhecimento, de modo que, com este reconhecimento, a peça de modo algum está terminada; como é o caso na segunda *Ifigénia* de EURÍPIDES, em que Orestes é reconhecido, logo no quarto acto, pela irmã que o quer sacrificar. E como esta mudança trágica da sorte se pode coadunar perfeitamente com o tratamento trágico do sofrimento na mesma fábula, pode-se demonstrar na própria Mérope. A ela se aplica o último caso; mas que impede que lhe acontecesse também o primeiro, nomeadamente se Mérope, depois de ter reconhecido o filho sob o punhal, devido ao esforço para protegê-lo agora também de Polifontes, causasse a sua própria perdição ou a deste filho tão querido? Porque não se poderia terminar esta peça tanto com a queda da mãe, como com a do tirano? Porque não poderia um poeta ter a liberdade de a tornar infeliz devido à sua própria afeição, para induzir ao máximo a nossa compaixão por esta mãe tão afectuosa? Ou porque não haveria de lhe ser permitido fazer o filho, que salvou da vingança piedosa da mãe, sucumbir todavia à perseguição do tirano? Não reuniria uma tal Mérope, nos dois casos, ambas as características da melhor tragédia, que o crítico considera tão contraditórias?

Estou a ver o que pode ter levado a este mal-entendido. Não se foi capaz de imaginar uma mudança da sorte de melhor para pior sem sofrimento, nem o sofrimento impedido pelo reconhecimento sem mudança de sorte. No entanto, ambos podem ter lugar um sem o outro; sem mencionar que ambos os casos também não têm de acontecer à mesma pessoa e que, quando acontecem à mesma pessoa, isto não pode ter lugar na mesma altura, mas antes tem um de se seguir ao outro, um pode ser causado pelo outro.

[...]

Quadragésimo sexto fascículo

6 de Outubro de 1767

Uma coisa é aceitar as regras, outra é observá-las de facto. O primeiro caso aplica-se aos franceses; o último parecem tê-lo apenas conseguido os antigos.

A unidade de acção foi a primeira regra dramática dos antigos; a unidade de tempo e a unidade de lugar foram apenas uma consequência daquela; dificilmente as teriam observado mais rigorosamente, se aquela não o exigisse necessariamente, se não se lhe tivesse vindo associar o coro. Uma vez que as suas acções tinham de incluir como testemunha uma multidão de povo, e esta multidão se mantinha sempre constante e não se podia afastar muito do local onde vivia, nem permanecer por muito mais tempo longe dele do que se costuma fazer por curiosidade vulgar, mal podiam deixar de limitar o lugar exactamente ao mesmo sítio individual, e o tempo exactamente ao mesmo dia. A esta limitação se submeteram, pois, de boa fé; mas com uma flexibilidade, com uma inteligência, que sete em cada nove vezes ganharam muito mais com isso do que perderam. Pois aproveitaram esta imposição para simplificar de tal modo a acção, para eliminar tão cuidadosamente todo o supérfluo que esta, reduzida aos seus elementos essenciais, não era mais do que um ideal da mesma acção, que se constituía assim da forma mais feliz, que exigia o mínimo aditamento de circunstâncias de tempo e de lugar.

Os franceses, pelo contrário, que não adquiriram o gosto pela unidade de acção e que, antes de conhecerem a simplicidade grega, já estavam mal-acostumados pelas intrigas desenfreadas das peças espanholas, não consideraram as unidades de tempo e de lugar como consequências daquela unidade, mas como requisitos indispensáveis à noção de uma acção, requisitos esses que teriam de adaptar às suas acções mais faustosas e mais complicadas, com a severidade apenas exigida pelo uso do coro, do qual tinham prescindido totalmente. Todavia, como descobriram como isto é difícil, por vezes mesmo impossível, estabeleceram um acordo com as regras tirânicas, às quais não tiveram a coragem de recusar totalmente a obediência. Em vez de um único lugar, introduziram um lugar indeterminado que permite imaginar ora este, ora aquele outro; bastava que estes lugares não ficassem muito longe uns dos outros, e que nenhum precisasse de decorações especiais, que a mesma decoração se ajustasse mais ou menos tão bem a este como ao outro. Em vez da unidade de um dia, introduziram a unidade de duração, e um determinado tempo em que não se ouvisse falar do nascer ou pôr do sol, em que ninguém se fosse deitar ou, pelo menos, não se deitasse mais do que uma vez; acontecesse de resto o que acontecesse, por muito que fosse, apenas consideraram válido *um* dia.

Ninguém lhes teria levado isto a mal; pois, indubitavelmente, também assim se podem fazer excelentes peças; e o ditado lá diz que se deve furar a tábua onde ela é mais fina. Mas também tenho que deixar o vizinho furar só aí. Não lhe posso mostrar sempre o canto mais espesso, a parte mais nodosa, e gritar: Fura também aqui! É aqui que eu costumo furar! – Contudo, os críticos franceses todos eles assim gritam; sobretudo quando se trata das peças dramáticas dos ingleses. Que celeuma não levantam por causa da regularidade que facilitaram infinitamente para si próprios! Mas repugna-me deter-me mais tempo com estes assuntos.

[...]

Quadragésimo nono fascículo

16 de Outubro de 1767

Numa palavra, onde os críticos de EURÍPIDES não crêem ver senão o poeta que, por inaptidão ou comodidade, ou por estes dois motivos, facilita o trabalho tanto quanto possível; onde estes supõem encontrar a arte no seu berço, creio eu vê-la na sua perfeição e admiro nele o mestre que, no fundo, é tão regular quanto exigem dele, e apenas parece sê-lo menos, porque quis dar às suas peças mais uma beleza, de que eles não fazem ideia.

Pois é claro que todas as peças, cujos prólogos lhes causam tanta irritação, também são perfeitamente completas e perfeitamente compreensíveis sem os prólogos. Corte-se, por exemplo, antes de *Íon* o prólogo de Mercúrio, antes de *Hécuba* o prólogo de Polidoro; deixe-se a primeira começar logo com as orações matinais de Íon, e a segunda com os lamentos de Hécuba: será que ambas ficam, por isso, minimamente estropiadas? Como acharíeis falta do que foi cortado, se lá não estivesse? Não será que tudo mantém o mesmo desenrolar, o mesmo contexto? Reconhecei mesmo que, segundo o vosso modo de pensar, seriam ainda mais belas se não soubéssemos através do prólogo que Íon, que quer mandar envenenar Creúsa, é filho desta mesma Creúsa; que Creúsa, que Íon quer arrastar do altar para uma morte ignominiosa, é a mãe deste mesmo Íon; se não soubéssemos que no próprio dia em que Hécuba tem que dar a filha em sacrifício, a infeliz e idosa mulher também deve tomar conhecimento da morte do último e único filho. Tudo isto causaria as surpresas mais certeiras e estas surpresas seriam, ainda para mais, bem preparadas, sem que pudésseis dizer que caíam, de repente, como um raio do mais claro céu; não se sucederiam, antes aconteceriam; não se pretenderia pôr-vos, de repente, algo a descoberto, antes persuadir-vos. E, apesar disso, zangais-vos com o poeta? Apesar disso, acusai-lo de falta de arte? Perdoai-lhe um erro que pode ser corrigido com um risco da pena. O jardineiro corta um rebento exuberante, com a maior serenidade, sem se zangar com a árvore que o fez brotar. Se quiserdes, contudo, supor, por um momento – é verdade que é supor muito – que EURÍPIDES talvez pudesse ter tido tanto entendimento, tão bom gosto como vós e, por isso, vos admirardes ainda mais como é que ele, apesar deste notável entendimento e deste fino gosto, pôde cometer um erro tão crasso, então aproximai-vos de mim e observai, do meu ponto de vista, o que designais como um erro. EURÍPIDES viu tão bem como nós que, por exemplo, o seu *Íon* poderia perdurar sem o prólogo, que sem ele seria uma peça que manteria a incerteza e a expectativa do espectador até ao fim, mas eram exactamente esta incerteza e expectativa que não o interessavam. Pois se o espectador só no quinto acto ficar a saber que Íon é o filho de Creúsa, para ele, não é o próprio filho mas um estranho, um inimigo, que ela quer assassinar no terceiro acto; para ele, não é a mãe de Íon de quem este se quer vingar no quarto acto, é apenas a pérfida assassina. Mas de onde viriam então o temor e a compaixão? A mera conjectura, eventualmente resultante da concatenação de circunstâncias, que Íon e Creúsa poderiam estar mais próximos um do outro do que supõem, não seria suficiente para tal.

Esta conjectura deveria tornar-se certeza; e se o espectador só podia obter esta certeza através de uma informação exterior, se não era possível que ele pudesse obtê-la graças a uma das personagens em cena, não seria sempre melhor que o poeta lha transmitisse pelo único meio possível, do que lha ocultasse de todo? Dizei deste processo o que quiserdes: chega, ele ajudou o poeta a atingir o seu objectivo; graças a ele, a tragédia é o que uma tragédia deve ser; e se ainda sentis indignação por ele ter subordinado a forma à essência, então que a vossa erudita crítica não vos proporcione senão peças em que a essência é sacrificada à forma, e estareis recompensados! Em todo o caso, se vos agradar a *Creúsa* de WHITEHEAD, em que nenhum Deus vos vaticina seja o que for, em que ficais a saber tudo por um confidente loquaz que uma cigana astuta interroga, em todo o caso, se esta peça vos agradar mais do que o *Íon* de EURÍPIDES, eu nunca vos invejarei!

Quando ARISTÓTELES chama a EURÍPIDES o mais trágico de todos os poetas trágicos, não está apenas a pensar que a maior parte das suas peças tem um desenlace infeliz; embora eu saiba que muitos interpretam assim o Estagirita. Pois esta habilidade depressa se aprenderia com ele, e qualquer trapalhão que degolasse e assassinasse fielmente as suas personagens e não deixasse nenhuma delas abandonar o palco com saúde ou viva poderia julgar-se tão trágico como EURÍPIDES. ARISTÓTELES tinha, indiscutivelmente, várias qualidades em mente, devido às quais lhe atribuiu esta característica e sem dúvida que entre elas se contava aquela que acabamos de mencionar, graças à qual revelava aos espectadores, com grande antecedência, toda a infelicidade que devia vir a surpreender as suas personagens, para suscitar nos espectadores desde logo compaixão para com as personagens, mesmo quando estas ainda se consideravam muito longe de ser dignas de compaixão. SÓCRATES foi mestre e amigo de EURÍPIDES; e alguns serão de opinião que o poeta não deveria mais a esta amizade com o filósofo do que a profusão de belas sentenças morais que espalha tão prodigamente pelas suas peças. Eu penso que ele lhe deve muito mais; sem ela poderia ter sido tão sentencioso como foi, mas talvez não tivesse sido tão trágico. Belas sentenças e ditos morais é o que ouvimos mais raramente de um filósofo como SÓCRATES; a sua própria conduta é a única moral que prega. Mas conhecer os homens, e conhecer-nos a nós próprios, estar atentos às nossas emoções, em todas indagar e amar os caminhos mais planos e curtos da natureza, julgar cada coisa de acordo com a respectiva intenção: isto é o que aprendemos no convívio com ele; isto é o que EURÍPIDES aprendeu com SÓCRATES, e que fez dele o primeiro na sua arte. Feliz o poeta que tem um amigo assim, e que se pode aconselhar com ele todos os dias, a qualquer hora!

Quinquagésimo segundo fascículo

27 de Outubro de 1767

Na quadragésima noite (quinta-feira, 9 de Julho) foi levada à cena a peça *Der Triumph der guten Frauen* [*O triunfo das mulheres boas*] de SCHLEGEL.

Esta comédia é, indiscutivelmente, um dos melhores originais alemães. Foi, tanto quanto sei, a última obra cómica do poeta, que ultrapassa de longe as suas irmãs anteriores e revela a maturidade do seu autor. *Der geschäftige Müßiggänger* [*O mandrião atarefado*] foi a primeira tentativa de juventude e falhou, como as tentativas de juventude costumam falhar. [...]

Der Triumph der guten Frauen, pelo contrário, foi alvo de grande aplauso onde quer que foi levado à cena e sempre que foi levado à cena, em todo o lado e em qualquer altura; e que este aplauso tem de se basear na verdadeira beleza, que não é obra de uma encenação surpreendente, deslumbrante, é evidente, uma vez que ninguém, depois de ler a peça, o negou. Quem leu primeiro a peça, ainda a aprecia mais ao vê-la representada, e quem a viu primeiro representada aprecia-a ainda mais quando a lê. Também os críticos mais severos a preferiram às outras comédias do autor, assim como preferiram estas à balbúrdia habitual das comédias alemãs.

„Li", diz um deles,[12] „*Der geschäftige Müßiggänger*: as personagens pareceram-me inteiramente tiradas da vida real, estes mandriões, estas mães loucas pelos filhos, estas visitas de humor insípido e estes comerciantes de peles tão tolos, vemo-los todos os dias. Assim pensa, assim vive, assim procede a classe média alemã. O poeta fez a sua obrigação, retratou-nos como somos. Só que eu bocejei de tédio. Depois, li *Der Triumph der guten Frauen*. Que diferença! Aqui encontro vida nas personagens, chama nas suas acções, verdadeiro espírito nos diálogos e o tom da urbanidade em todo o seu convívio."

---

[12] *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, T. XXI, pág. 133. [N. do A.]

O principal defeito que este crítico notou é que o carácter das personagens em si não é alemão. E, infelizmente, temos que lhe dar razão. Mas já estamos demasiado habituados a costumes estranhos nas nossas comédias, sobretudo franceses, para que este defeito possa exercer um efeito especialmente negativo sobre nós.

„Nicandro", diz, „é um aventureiro francês, que vai à procura de aventuras, que requesta todas as mulheres, sem verdadeira inclinação por nenhuma, sem ter intenções sérias para com nenhuma, que tenta semear a discórdia em todos os casamentos felizes, o sedutor de todas as mulheres e o susto de todos os homens, e que, apesar disto tudo, não tem mau coração. A decadência geral de costumes e princípios parece tê-lo arrastado. Graças a Deus que um alemão que queira viver assim tem de ter o coração mais depravado do mundo. Hilária, a mulher de Nicandro, que ele abandonou quatro semanas depois do casamento, e que não viu durante dez anos, resolve procurá-lo. Veste-se de homem e persegue-o, sob o nome de Filinto, por todas as casas em que ele busca aventuras. Filinto é mais espirituoso, mais volúvel e mais descarado que Nicandro. A moça está mais inclinada para Filinto e, assim que ele surge com o seu temperamento atrevido e, apesar disso, correcto, Nicandro queda-se mudo. Isto dá ocasião a situações muito tumultuosas. A ideia é engraçada, o carácter duplo bem traçado e posto em acção de um modo feliz, mas o original desta imitação de peralvilho não é, certamente, um alemão."

„O que me desagrada ainda nesta comédia", prossegue ele, „é o carácter de Agenor. Para tornar perfeito o triunfo das mulheres boas, Agenor mostra o marido sob uma perspectiva demasiado odiosa. Ele tiraniza a sua inocente Juliana do modo mais indigno e tem prazer em atormentá-la. Carrancudo quando se deixa ver, zombeteiro em relação às lágrimas da mulher melindrada, desconfiado em relação às suas carícias, suficientemente maldoso para interpretar em seu desfavor as suas palavras e acções mais inocentes com uma falsa versão, ciumento, duro, insensível e, como podeis facilmente imaginar, enamorado da criada de quarto da mulher. Um homem assim é demasiado depravado para que lhe demos crédito de uma emenda rápida. O poeta dá-lhe um papel secundário, em que as rugas do seu coração indigno não se podem desenvolver suficientemente. Ele brama, e nem Juliana nem o leitor chegam a saber o que ele quer. O poeta também não teve espaço para preparar devidamente e pôr em cena a sua regeneração moral. Teve de se contentar com fazê-lo de passagem, porque tinha de tratar da acção principal com Nicandro e Filinto. Catarina, a generosa criada de quarto de Juliana, que Agenor perseguira, diz mesmo no fim da comédia: As emendas mais rápidas não são sempre as mais sinceras! Pelo menos, enquanto esta moça se mantiver lá em casa, não queria responder pela sinceridade."

Folgo que a melhor comédia alemã tenha caído nas mãos do melhor crítico alemão. E, todavia, possivelmente foi a primeira comédia que este homem recenseou.

Fim do primeiro volume

SEGUNDO VOLUME

Quinquagésimo terceiro fascículo

3 de Novembro de 1767

[...]

Na quadragésima segunda noite (segunda-feira, 13 de Julho) foi levada à cena *L'école des femmes* [*A escola das mulheres*] de MOLIÈRE.

MOLIÈRE já tinha escrito *L'école des maris* [*A escola dos maridos*] quando, em 1662, lhe deu seguimento com *L'école des femmes.* Quem não conhece as duas peças enganar-se-ia profundamente se pensasse que se aconselham, nesta última, as mulheres sobre as suas obrigações, tal como na primeira os homens. Ambas são farsas divertidas, em que um par de moças, uma educada com toda a severidade e outra com toda a ingenuidade, enganam um par de velhos tolos; e deveriam chamar-se ambas *L'école des maris,* se MOLIÈRE só tivesse querido demonstrar que a moça mais tola tem entendimento suficiente para enganar, e que coacção e vigilância dão menos fruto e são menos proveitosas do que indulgência e liberdade. De facto, em *L'école des femmes* não há muito que aprender para o sexo feminino; a não ser que MOLIÈRE, com este título, se estivesse a referir às regras matrimoniais na segunda cena do quinto acto, com as quais as obrigações das mulheres são ridicularizadas.

„Os dois temas mais felizes para a tragédia e a comédia", diz TRUBLET, „são *Le Cid* e *L'école des femmes.* Mas ambos foram já tratados por CORNEILLE e MOLIÈRE, quando estes poetas ainda não tinham atingido toda a sua maturidade. Esta observação", acrescenta, „devo-a a FONTENELLE." [13]

Seria melhor que TRUBLET tivesse perguntado a FONTENELLE o que queria dizer com isto. Ou, se assim já era compreensível para ele, que tivesse ao menos querido torná-lo, com algumas palavras, compreensível também para os seus leitores. Eu, pelo menos, confesso que não compreendo onde FONTENELLE queria chegar com esta charada. Creio que se enganou, ou que TRUBLET não ouviu bem.

Todavia, se na opinião destes homens o tema de *L'école des femmes* é tão feliz, e foi só MOLIÈRE que ficou aquém no seu tratamento, este não teria muito que se orgulhar desta sua peça. Pois não é a ele que se deve este tema, constituído em parte por elementos de uma narrativa espanhola, que encontramos em SCARRON com o título *La précaution inutile* [*A precaução inútil*], em parte tirado de *Le piacevoli notti* [*As noites prazenteiras*] de STRAPAROLLE, em que um amante confia, todos os dias, a um amigo até onde chegou com a amada, sem saber que este amigo é um rival.

„*L'école des femmes*", diz VOLTAIRE, „foi uma peça de um género inteiramente diferente, em que tudo é narração, mas uma narração tão artística que tudo parece ser acção.„[14]

---

[13] Trublet, Joseph: *Essais de Littérature et de Morale*, Tome IV, pág. 295 [N. do A.] „Les deux sujets les plus heureux de Tragédie & de Comédie, c'est le *Cid* & l'*Ecole des femmes*. Mais l'un et l'autre ont éte traités par *Corneille* et par *Molière*, lorsque ces Auteurs n'étoient pas ecore dans toute leur force. Je tiens cette observation de M. de *Fontenelle*."

Se a novidade consiste nisto, então está certo que se tenha deixado extinguir este novo género. Mais ou menos artística, a narração é sempre narração e, no teatro, nós queremos ver acções reais. Mas é, de facto, verdade que tudo na peça é narrado? Que tudo parece ser só acção? VOLTAIRE não devia ter voltado a repetir este velho reparo; ou em vez do o transformar num suposto elogio devia, ao menos, ter acrescentado a resposta que o próprio MOLIÈRE lhe dá, e que é bem apropriada. As próprias narrações são, nesta peça, e devido à sua constituição interna, acção genuína; têm tudo o que é necessário a uma acção cómica; e é um mero jogo de palavras querer, aqui, negar-lhe esta designação.[15] Pois os incidentes narrados são menos importantes do que a impressão que estes incidentes provocam no velho enganado, quando este toma conhecimento deles. O ridículo deste velho é o que MOLIÈRE queria retratar acima de tudo; portanto, é acima de tudo este que temos que ver: como se comporta face ao incidente que o ameaça; e não teríamos visto isto tão bem, se o poeta tivesse feito desenrolar perante os nossos olhos o que é narrado e, em vez disso, tivesse feito narrar o que se desenrola perante os nossos olhos. O dissabor que Arnolfo sente, a coacção que exerce sobre si próprio para esconder este dissabor; o tom sardónico que assume, quando crê ter conseguido malograr os progressos de Horácio; a surpresa, a ira muda em que o vemos, quando se apercebe que Horácio, apesar disso, prossegue, com sucesso, o seu objectivo: tudo isto é acção, e acção bem mais cómica do que tudo o que acontece fora de cena. Mesmo a narração de Agnese acerca do conhecimento que travou com Horácio é mais acção do que encontraríamos se tivéssemos visto este conhecimento ser travado no palco.

---

[14] *Oeuvres Complètes de Voltaire*, vol. 23, „Vie de Molière, avec de petits sommaires de ses pièces", pág. 404: „L'Ecole des femmes, pièce d'un genre tout nouveau, laquelle, quoique toute en récits, est mélangée avec tant d'art, que tout paraît être en action." [N. da T.]

[15] Na crítica de *L'école des femmes*, na pessoa de Dorante: Les récits euxmêmes y sont des action suivant la constitution du sujet. [N. do A.]

Assim, em vez de dizer de *L'école des femmes* que tudo nela parece ser acção, embora tudo seja narração, creio poder dizer, com mais razão, que tudo nela é acção, embora tudo pareça ser apenas narração.

Quinquagésimo quinto fascículo

10 de Novembro de 1767

Uma bofetada numa tragédia! Que coisa tão inglesa, tão indecente! Antes dos meus perspicazes leitores zombarem demasiado, peço-lhes que recordem a bofetada em *Le Cid*. A observação que VOLTAIRE fez a este respeito é, sob vários pontos de vista, estranha. „Hoje em dia", diz ele, „não se ousaria dar uma bofetada a um herói. O próprios actores não sabem como actuar nesta situação: fazem apenas de conta que a dão. Nem sequer na comédia isto é permitido; e este é o único exemplo que temos no palco da tragédia. É crível que seja por esta, entre outras razões, que se intitulou *Le Cid* uma tragicomédia; e, nessa época, quase todas as peças de SCUDÉRI e de BOISROBERT eram tragicomédias. Em França, foi-se, durante muito tempo, da opinião que o trágico ininterrupto, sem qualquer combinação com elementos comuns, não era suportável. A própria palavra tragicomédia é muito antiga; PLAUTO utiliza-a para designar o seu *Anfitrião*, porque, embora a aventura de Sósia seja cómica, Anfitrião está sinceramente desolado.“[16] O que VOLTAIRE não escreve! Como ele quer exibir sempre um pouco de erudição, e como falha na maioria das vezes!

Não é verdade que a bofetada no *Cid* seja a única no palco da tragédia. Ou VOLTAIRE não conheceu o *Essex* de BANKS, ou partiu do princípio que o teatro trágico do seu país era o único digno deste nome. Ambas as asserções revelam ignorância, e a segunda ainda mais arrogância do que ignorância. O que acrescenta acerca da designação de tragicomédia está igualmente errado. Tragicomédia designava a ideia de uma acção importante, passada entre pessoas notáveis, com um final divertido; *Le Cid* é uma peça assim, e a bofetada não foi levada em consideração para o caso; pois, apesar desta bofetada, CORNEILLE passou a designar a sua peça de tragédia, assim que pôs de parte o preconceito que uma tragédia tinha, necessariamente, de incluir um final trágico. PLAUTO utiliza, de facto, a palavra tragicomédia, mas fá-lo apenas por brincadeira, e não para designar com ela um género dramático específico. Também ninguém nunca lha pediu emprestada neste sentido até que, no século XVI, ocorreu aos poetas espanhóis e italianos designar assim algumas das suas monstruosidades.[17] Mas mesmo que PLAUTO tivesse designado assim o seu *Anfitrião* a sério, não teria sido pelo motivo que VOLTAIRE lhe imputa. Não porque a participação de Sósia na acção é cómica e a de Anfitrião é trágica; não seria por isso que PLAUTO teria preferido designar a sua peça de tragicomédia. Pois a peça é inteiramente cómica, e divertimo-nos tanto com a perplexidade de Anfitrião, como com a de Sósia. Seria antes porque esta acção cómica decorre, na sua maioria, entre pessoas de um estrato mais elevado do que estamos habituados a ver na comédia. O próprio PLAUTO se explica a este respeito com suficiente clareza:

---

[16] *Oeuvres Complètes de Voltaire*, vol. 31, „Remarques sur *Le Cid*, Tragédie“, pág. 219: „On ne donnerait pas aujourd'hui un soufflet sur la joue d'un héros. Les acteurs mêmes sont très embarassés à donner ce soufflet, ils font le semblant. Cela n'est plus même souffert dans la comédie, et c'est le seul exemple qu'on en ait sur le théâtre tragique. Il est à croire que c'est une des raisons qui firent intituler *Le Cid, tragi-comédie*. Presque toutes les pièces de Scudéry et de Boisrobert avaient éte des tragi-comédies. On avait cru longtemps en France qu'on ne pouvait supporter le tragique continu sans mélange d'aucune familiarité. Le mot *tragi-comédie* est très ancien: Plaute l'emploie pour désigner son *Amphitryon*, parce que si l'aventure de Sosie est comique, Amphitryon est très sérieusement affligé.“ [N. da T.]

---

[17] Não sei quem utilizou, de facto, este nome pela primeira vez; mas uma coisa sei ao certo: que não foi Garnier. Hedélin disse: „Je ne sçai si Garnier fut le premier qui s'en servit, mais il a fait porter ce titre à sa Bradamante, ce que depuis plusieurs ont imité. (*Pratique du Théatre*, livre II, chapitre 10) [Não sei se foi Garnier o primeiro a servir-se dele, mas dá este título à sua Bradamente, o que vários imitaram depois.] E os historiadores do teatro francês deviam ter-se ficado por aqui. Mas tornaram a suposição de Hedelin em certeza e felicitaram o seu conterrâneo por esta bela invenção. „Voici la première Tragi-Comedie, ou pour mieux dire le premier poeme du Theatre qui a porté ce titre – Garnier ne connoissoit pas assez les finesses de l'art qu'il professoit; tenons-lui cependant compte d'avoir le premier, et sans le secours des Anciens, ni de ses contemporains, fait entrevoir une idée, qui n'a pas été inutile à beaucoup d'Auteurs du dernier siecle." [Eis a

Faciam ut commixta sit Tragico-comoedia:
Nam me perpetuo facere ut sit Comoedia
Reges quo veniant et di, non par arbitror.
Quid igitur? quoniam hic servus quoque partes habet,
Faciam hanc, proinde ut dixi, Tragico-comoediam.[18]

---

primeira tragicomédia ou, para melhor dizer, o primeiro poema teatral com este título – Garnier não era suficientemente conhecedor das subtilezas da arte que professava; demos-lhe, contudo, o crédito de ter sido o primeiro que, sem recorrer aos antigos nem aos seus contemporâneos, fez entrever uma ideia que não foi inútil a muitos autores do século passado.] O Bradamente de Garnier é de 1582 e conheço uma quantidade de peças espanholas e italianas anteriores com este título. [N. do A.]

[18] Prólogo do *Anfitrião*: „Vou mas é fazer com que seja uma comédia com uma pitada de trágico, pois não creio que seja justo fazer uma comédia de fio a pavio, quando entram nela reis e deuses. Pois quê?! Já que há nela, também, um papel de escravo, vou fazer tal e qual como disse: uma tragicomédia.“ Aqui na tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca, in: Plauto: *Anfritrião*, Lisboa: Edições 70, imp. 1996, pág. 26. [N. da T.]

Quinquagésimo nono fascículo

24 de Novembro de 1767

[...] Muitos consideram grandioso e trágico mais ou menos como a mesma coisa. Não só muitos leitores, também muitos poetas. Os seus heróis haviam de falar como as outras pessoas? Que heróis seriam estes? *Ampullae et sesquipedalia verba*, sentenças, frases empoladas e palavras de comprimento descomedido: isto é, para eles, o autêntico tom da tragédia.

„Fizemos tudo o que pudemos", diz DIDEROT (repare-se que ele está a falar principalmente dos seus conterrâneos) „para corromper completamente o género dramático. Mantivemos a rica e magnífica versificação dos antigos, que é adequada apenas para línguas de quantidades bem definidas e acentos muito marcados, apenas para palcos amplos, para uma declamação transposta em notas e acompanhada por instrumentos; contudo, pusemos de parte a sua simplicidade nas peripécias e no diálogo, bem como a verdade dos seus quadros." [19]

---

[19] Segundo diálogo que se segue a *Le fils naturel.* [N. do A.] Nesta e nas outras notas de rodapé referentes a esta peça, Lessing reporta-se à sua própria tradução. In Diderot, Denis: *Oeuvres complètes, Tome X, Le drame bourgeois, Ficion II*, Édition critique et anotée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, Paris: Hermann, 1980, „Entretiens sur le fils naturel", pág. 117: „Nous n'avons rien épargné pour corrompre le genre dramatique. Nous avons conservé des Anciens l'emphase de la versification qui convenait tant à des langues à quantité forte et à accent marqué, à des théâtres spacieux, à une déclamation notée et accompagnée d'instruments; et nous avons abandonné la simplicité de l'intrigue e du dialogue, et la vérité des tableaux." [N. da T.]

DIDEROT poderia, ainda, ter acrescentado um motivo por que não podemos tomar inteiramente por modelo a expressão das tragédias antigas. Todas as personagens falam e conversam numa praça aberta, pública, em presença de uma multidão curiosa de povo. Têm, pois, de falar quase sempre com uma certa circunspecção, levando em consideração a sua dignidade; não podem expressar os seus pensamentos e emoções com as primeiras palavras que lhes ocorrem; têm que as medir e que as escolher. Mas nós, os modernos, que eliminámos o coro, que deixamos as nossas personagens a maior parte do tempo entre as suas quatro paredes, que motivo temos para, apesar disso, as fazermos usar sempre uma linguagem tão digna, tão rebuscada, tão retórica? A elas ninguém as ouve, a não ser quem elas permitem que as ouçam; com elas ninguém fala, a não ser pessoas implicadas realmente também na acção, que agem, elas próprias, emotivamente, e que não têm vontade nem tempo para controlar as suas expressões. Isto só podia ser conseguido pelo coro que, por melhor integrado que estivesse na peça, todavia nunca participava na acção e julgava sempre mais as personagens do que simpatizava realmente com elas. Em vão, pois, se alega o estatuto social elevado das personagens. As pessoas distintas aprenderam a exprimir-se melhor do que o homem comum, mas não afectam, permanentemente, exprimir-se melhor do que este. Muito menos no que respeita às paixões; cada uma das quais tem a sua própria eloquência, a única com que a natureza provoca entusiasmo, que não se aprende em escola alguma, e que o menos educado domina tão bem como o mais polido.

Numa linguagem rebuscada, cara, empolada nunca pode haver emoção. Ela não demonstra qualquer emoção e não pode originá-la. Esta coaduna-se, sim, com as palavras e expressões mais simples, mais comuns, mais banais.

[...]

Há muito tempo que acredito que a corte não é o lugar onde o poeta pode estudar a natureza. Mas, quando a pompa e a etiqueta transformam os homens em máquinas, a tarefa do poeta é transformar estas máquinas outra vez em seres humanos. As rainhas verdadeiras podem falar tão rebuscada e afectadamente como quiserem, as suas rainhas têm de falar com naturalidade. Ele que ouça, atentamente, a Hécuba de EURÍPIDES; e que se console se nunca falou com nenhuma rainha.

Nada é mais honesto e mais decente do que a simples natureza. A rudeza e a impudência estão tão longe dela como o rebuscado e o bombástico estão do sublime. O mesmo sentimento que, no primeiro caso, distingue a fronteira registá-la-á também no segundo. O poeta rebuscado é, pois, infalivelmente também o mais vulgar. Ambos os erros são inseparáveis; e nenhum género dá mais oportunidade de cair nos dois do que a tragédia.

[...]

Mas li um *Essex* espanhol que é demasiado extraordinário para que, de passagem, não diga nada sobre ele.

Sexagésimo fascículo

27 de Novembro de 1767

É obra de um desconhecido e tem o título: *Dar la vida por su Dama* [*Dar a vida pela sua dama*].[20] Encontrei-o numa colecção de comédias que Joseph Padrino deu à estampa em Sevilha, e é a septuagésima quarta peça. Quando foi escrita, não sei; também não vejo nada que possa levar a deduzi-lo aproximadamente. Uma coisa é evidente, que o autor não se serviu dos poetas franceses e ingleses que já se ocuparam deste tema. É completamente original.

Sexagésimo oitavo fascículo

25 de Dezembro de 1767

Conhecemos muito mal as obras dramáticas dos espanhóis; não sei de uma única que tivesse sido traduzida ou que nos tivesse sido dada a conhecer só em excertos que fosse. Pois a *Virgínia* de MONTIANO Y LUYANDO é escrita em espanhol, mas não é uma peça espanhola: é uma mera tentativa à maneira correcta dos franceses, de acordo com as regras, mas gélida. Confesso, de bom grado, que já não penso tão bem dela como devo ter pensado outrora.[21] Se a segunda peça do mesmo autor não for melhor; se os poetas mais recentes desta nação, que querem entrar por este caminho, não o fizeram de modo mais feliz, que não me levem a mal se continuar a preferir deitar mão aos antigos, LOPE e CALDERON, do que a eles.

---

[20] *Dar la vida por su Dama, ó el Conde de Sex; de un Ingenio de esta Corte.* [N. do A.]

[21] *Theatralische Bibliothek*, primeira peça, pág. 117. [N. do A.]

As verdadeiras peças espanholas são perfeitas à maneira do *Essex*. Em todas os mesmos erros, e as mesmas belezas: mais ou menos, entenda-se. Os erros saltam à vista: mas, quanto às belezas, podeis interrogar-me. Uma fábula muito singular; peripécias muito engenhosas; muitos, extraordinários e sempre novos golpes de teatro; as situações mais sucintas; em geral, caracteres muito bem delineados e mantidos até ao final; não raramente muita dignidade e força de expressão.

Isto são, certamente, belezas; não digo que sejam as mais elevadas; não nego que, em parte, possam facilmente ser levadas ao romanesco, aventureiro, pouco natural, visto que, entre os espanhóis, raramente estão isentas deste exagero. Mas tire-se às peças francesas a sua regularidade mecânica, e dizei-me se lhes restam outras que não belezas deste tipo? Que mais têm de bom a não ser equívocos, golpes de teatro e situações?

Decência, dir-se-á. Pois é, decência. Todos os seus equívocos são mais decentes, e mais monótonos; todos os seus golpes de teatro são mais decentes, e mais banais; todas as suas situações são mais decentes, e mais forçadas. Isto é o que resulta da decência!

Mas Cosme, este Hanswurst espanhol, esta combinação incrível das palhaçadas mais vulgares com a seriedade mais solene, esta mistura do cómico com o trágico, que torna o teatro espanhol tão famigerado? Estou longe de defendê-la. Se ela entrasse apenas em conflito com a decência – já se sabe que tipo de decência tenho em mente –, se ela não tivesse outro defeito senão ofender o respeito que os grandes exigem, se colidisse apenas com o modo de vida, a etiqueta, o cerimonial e todas as imposturas com as quais se quer convencer a maioria dos homens que existe um inferior, de muito melhor material do que ele, nesse caso a mudança mais insensata do baixo para o elevado, do disparate para o sério, do preto para o branco, ser-me-ia mais bem-vinda do que a fria uniformidade com que o bom tom, o mundo elegante, os modos cortesãos e seja como for que tantas outras mesquinhices são designadas, me faz adormecer infalivelmente. Mas, aqui, há que levar em consideração coisas muito diferentes.

Sexagésimo nono fascículo

29 de Dezembro de 1767

Embora Lope de Vega seja considerado o fundador do teatro espanhol, não foi ele quem introduziu este tom híbrido. O povo já estava tão habituado a ele que o poeta teve que o entoar contra vontade. No seu poema didáctico sobre a arte de fazer comédias novas, que já citei noutro lugar, lamenta-se bastante disto. Por ver que não era possível obter o aplauso dos seus contemporâneos trabalhando de acordo com as regras e os exemplos dos antigos, procurou, ao menos, pôr limites a este desregramento; esta foi a intenção desse poema. Pensou que por muito rude e bárbaro que fosse o gosto da nação havia de ter os seus preceitos; e que seria melhor actuar segundo estes, com uma uniformidade regular, do que sem qualquer regularidade. Peças que não respeitam as regras clássicas podem sempre respeitar outras regras, se querem agradar. Foram, pois, estas regras deduzidas unicamente do gosto nacional, que ele quis fixar; assim, a associação do sério e do ridículo foi a primeira.

„Também podeis pôr reis em cena nas nossas comédias“, diz ele. „Ouvi dizer que o nosso sábio monarca (Filipe II) não aprovou isto, fosse por ver que era contra as regras, ou por achar indigno da dignidade de um rei andar misturado com a plebe. Também admito, de bom grado, que isto significa voltar à comédia mais antiga que incluía os próprios deuses; como se pode ver, entre outros, no *Anfitrião* de PLAUTO; e sei bem que PLUTARCO, ao falar de MENANDRO, não louva muito a comédia antiga. Assim, sabe Deus como me custa aprovar a nossa moda. Mas visto que, na Espanha, nos afastámos tanto da arte, os doutos também têm de se calar a este respeito. É bem verdade que o cómico se mistura com o trágico, SÉNECA unido a TERÊNCIO resulta num monstro como o Minotauro de Pasífae. Mas esta mistura agrada; ninguém quer ver outras peças a não ser as que são meio sérias, meio cómicas; a própria natureza nos ensina esta variedade, à qual pede emprestada boa parte da sua beleza.“[22]

---

[22] Eligese el sujeto, y no se mire,
(Perdonen los preceptos) si es de Reyes,
Aunque por esto entiendo, que el prudente,
Filipo Rey de España, Señor nuestro,
En viendo un Rey en ellos se enfadava,

ECA USP BIBLIOTECA 37640

É por causa das últimas palavras que cito esta passagem. Será verdade que a própria natureza nos serve de exemplo para esta mistura do banal com o sublime, do burlesco com o sério, do alegre com o triste? Parece que sim. Mas se é verdade, LOPE DE VEGA fez mais do que o que se propunha fazer, não se limitou a desculpar apenas os defeitos do teatro do seu país, demonstrou, na realidade, que pelo menos este defeito não existe, pois nada que seja uma imitação da natureza pode constituir um erro.

„Censura-se", diz um dos nossos mais recentes escritores, „em SHAKESPEARE – entre todos os poetas desde HOMERO, aquele que melhor conheceu os homens, do rei ao mendigo, de Júlio César a John Fallstaff, e os

---

O fuesse ele ver, que al arte contradize,
O que la autoridad real no deve
Andar fingida entre la humilde plebe,
Esto es bover à la Comedia antigua,
Donde vemos, que Plauto puso Dioses,
Como en su Anfitrion lo muestra Jupiter.
Sabe Dios, que me pesa de aprovarlo,
Porque Plutarco hablando de Menandro,
No siente bien que la Comedia antigua,
Mas pues del arte vamos tan remotos,
Y en España le hazemos mil agravios,
Cierren los Doctos esta vez los labios.
Lo Tragico, y lo Comico mezclado,
Y Terencio con Seneca, aunque sea,
Como otro Minotauro de Pasife,
Haran grave una parte, orta ridicula,
Que aquesta variedad deleyta mucho,
Buen exemplo nos da naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza. [N. do A.]

conheceu a fundo, com uma espécie de intuição inaudita, – que as suas peças não seguem um plano ou, se o fazem, é um plano muito imperfeito, irregular e mal elaborado; que nelas, o cómico e o trágico se misturam da forma mais insólita e que, muitas vezes, a mesma personagem que nos fez vir as lágrimas aos olhos com a sua linguagem comovente e natural, poucos momentos depois, com uma reviravolta singular ou uma expressão barroca dos seus sentimentos, em que nada induz ao riso, nos causa uma tal frieza que, em seguida, lhe é difícil levar-nos a recuperar a disposição de espírito com que nos quer ver. Censura-se isto e não se pensa que as suas peças são, por isso mesmo, reproduções naturais da vida humana.

A vida da maior parte das pessoas e (se é que podemos dizê-lo) o próprio currículo dos grandes Estados, na medida em que os consideremos como outros tantos seres morais, assemelha-se, em tantos aspectos, aos dramas de pompa e circunstância ao gosto antigo medieval, que quase se poderia pensar que os autores destas últimas eram mais inteligentes do que se costuma pensar e, a não ser que tivessem tido a intenção secreta de ridicularizar a vida humana, queriam, pelo menos, imitar a natureza tão fielmente quanto os gregos se empenhavam em embelezá-la. Para não falar agora da semelhança ocasional resultante de os papéis principais serem, nestas peças como na vida real, muitas vezes representados pelos piores actores. O que pode ser mais semelhante do que costumam ser os dois tipos de dramas de pompa e circunstância, no que respeita ao plano, à divisão e disposição das cenas, à intriga e à sua evolução? Quantas vezes os autores de um e do outro se interrogam porque fizeram isto ou aquilo assim, e não de outra maneira? Quantas vezes nos surpreendem com acontecimentos para os quais não estávamos minimamente preparados? Quantas vezes vemos personagens surgirem e retirarem-se outra vez, sem que se entenda porque surgiram ou porque desapareceram? Quanto não fica entregue ao acaso em ambas? Quantas vezes vemos os maiores efeitos resultarem das causas mais insignificantes? Quantas vezes o assunto mais sério e importante é tratado de modo superficial, e o insignificante com uma gravidade ridícula? E finalmente, quando em ambos tudo é tão lamentavelmente confuso e emaranhado que se começa a desesperar da possibilidade duma evolução, que felizes não nos sentimos ao ver o nó górdio não desatado, mas cortado por um deus saído de repente das nuvens de cartão, entre raios e trovões, o que tem como resultado que a peça chega, de um modo ou de outro, ao fim e os espectadores podem aplaudir ou assobiar, como querem – ou como podem. Aliás, sabe-se como, nas tragédias cómicas de que estamos a falar, é importante a personagem do Hanswurst, o honrado bufão, que parece querer manter-se no teatro da capital do império alemão, possivelmente como um monumento eterno ao gosto dos nossos antepassados. Quisesse Deus que esta personagem apenas surgisse no teatro! Mas quantas grandes cenas não vimos representadas no palco do mundo, e em todas épocas, com Hanswurst ou, o que ainda é um pouco pior, por Hanswurst? Quantas vezes os maiores homens, nascidos para serem os génios protectores de um trono, os benfeitores de épocas e povos inteiros, não foram obrigados a ver toda a sua sabedoria e coragem falhar devido a uma pequena partida chistosa de Hanswurst ou de alguém parecido com ele, que, embora não usando o seu gibão e as suas calças amarelas, tinha, certamente, todo o seu carácter? Quantas vezes, nos dois tipos de tragicomédia, as próprias complicações surgem apenas porque Hanswurst, com qualquer partidinha parva e velhaca de sua autoria, estraga o jogo das pessoas sensatas, antes que estas tenham tempo de se precaver?"

Se nestas comparações do grande com o pequeno, da farsa original com a mimética, heróica ... – (que copiei, com prazer, de uma obra que é, incontestavelmente, uma das melhores do nosso século, mas que parece ter sido escrita cedo demais para o público alemão. Em França e em Inglaterra, teria causado a maior sensação; o nome do autor seria muito falado. Mas entre nós? Temo-lo e basta. Entre nós, as pessoas importantes começam a aprender por mastigar autores anónimos; e o sumo de um romance francês é, sem dúvida, mais doce e fácil de digerir. Quando os dentes ficarem mais aguçados e os estômagos mais fortes, quando tiverem aprendido alemão, também um dia descobrirão o *Agathon.*[23] É esta a obra de que estou a falar, acerca da qual prefiro dizer como a admiro, talvez não no lugar mais adequado mas, de preferência antes aqui do que em parte alguma; uma vez que me dou conta, com a maior surpresa, do silêncio profundo que os nossos críticos observam a seu respeito, ou do tom frio e indiferente com que falam dela. É o primeiro e o único romance para cabeças pensantes de gosto clássico. Romance? Queremos dar-lhe este título apenas porque talvez assim encontre mais alguns leitores. Os poucos que possa perder por isso, esses não contam.)

---

[23] Segunda parte, pág. 192. [N. do A.]

Septuagésimo fascículo

1 de Janeiro de 1768

Se, como ia dizendo, nesta comparação a disposição satírica não sobressaísse tanto, poder-se-ia considerá-la como o melhor escrito em defesa do drama cómico trágico, ou trágico cómico, (do drama misto, como vi, uma vez, escrito num título qualquer), como a melhor explanação do pensamento de LOPE DE VEGA. Mas, ao mesmo tempo, seria também a refutação deste. Pois mostraria que precisamente o exemplo da natureza, que deve justificar a ligação do sério solene com a alegria da farsa, pode justificar também qualquer monstruosidade dramática sem plano, nem coesão, nem entendimento humano. A imitação da natureza não deveria, pois, ser um princípio da arte; ou, se continuasse a sê-lo, por esta própria razão, a arte deixaria de ser arte; pelo menos, deixaria de ser uma arte sublime, passaria a ser, por exemplo, como a arte de imitar no gesso os veios coloridos do mármore; a sua evolução e o seu curso podem resultar como o autor quiser, o invulgar não pode ser tão invulgar que não possa parecer natural; não o parece, única e exclusivamente, o que revela demasiada simetria, demasiada harmonia e proporção, demasiado daquilo que, em qualquer outra arte, constitui a arte; neste sentido, o artificial é, neste caso, o pior, e o mais ousado é o melhor.

Como crítico, o nosso autor poderia falar de modo muito diferente. O que parece apoiar, aqui, de modo tão engenhoso, condenaria, indubitavelmente, como uma monstruosidade resultante do mau gosto, pelo menos como as primeiras tentativas de imaginar a arte a renascer no seio de povos rudes, para cuja forma contribuiu uma concorrência de determinadas influências externas, ou o acaso com o maior quinhão; a razão e a reflexão, porém, com o menor ou até mesmo sem quinhão algum. Dificilmente diria que os primeiros autores dos dramas mistos (uma vez que o termo aí está, porque não hei-de utilizá-lo?) „queriam imitar a natureza tão fielmente quanto os gregos se esforçavam por embelezá-la".

As palavras fielmente e embelezar aplicadas à imitação e à natureza como objecto da imitação estão sujeitas a muitas interpretações erradas. Há pessoas que não querem saber da existência de uma natureza que se possa imitar demasiado fielmente; mesmo o que nos desagrada na natureza agrada-nos na imitação fiel, em virtude da imitação. Outras há que consideram o embelezamento da natureza uma extravagância; uma natureza que queira ser mais bela do que a natureza não é, por isso mesmo, natureza. Ambas se reclamam como admiradoras da verdadeira natureza, tal como ela é: as primeiras não encontram nela nada que se deva evitar, as segundas nada a acrescentar. Às primeiras teria, necessariamente, que agradar o drama misto medieval, tal como as segundas teriam dificuldade em apreciar as obras primas dos antigos.

Mas se isto não fosse assim? Se os primeiros, embora grandes admiradores da natureza mais trivial e comum, se pronunciassem, contudo, contra a mistura do burlesco com o interessante? Se os segundos, por muito monstruoso que achem tudo o que quer ser melhor e mais belo do que a natureza, percorressem, porém, todo o teatro grego sem a menor relutância? Como explicaríamos esta contradição?

Teríamos, necessariamente, de voltar ao princípio e de revogar o que afirmámos, em primeiro lugar, dos dois géneros. Mas como revogar, sem nos enredarmos em novas dificuldades? A comparação de um destes dramas de pompa e circunstância, cuja qualidade discutimos, com a vida humana, com o andar comum do mundo, está tão certa!

Quero esboçar alguns pensamentos que, embora não sendo suficientemente minuciosos, poderão dar origem a outros mais profundos. A ideia principal é a seguinte: é verdade e, ao mesmo tempo, não é verdade que a tragédia cómica, uma invenção medieval, imita fielmente a natureza; imita só uma metade, negligenciando inteiramente a outra metade; imita a natureza dos fenómenos, sem se ocupar minimamente da natureza dos nossos sentimentos e forças da alma.

Na natureza tudo está ligado entre si, tudo se entrecruza, tudo se permuta, tudo se transforma reciprocamente. Mas, devido a esta infinita variedade, é apenas um espectáculo para um espírito infinito. Para permitir a espíritos finitos que participem deste prazer, estes deveriam adquirir a capacidade de lhe impor fronteiras que ela não tem: a capacidade de isolar e de poder concentrar a sua atenção conforme lhes agradasse.

Exercitamos esta capacidade em todos os momentos da vida; sem ela, não existiria, para nós, vida nenhuma; não sentiríamos nada, com o excesso de sensações; seríamos presa constante da impressão momentânea; sonharíamos, sem saber o que estávamos a sonhar.

A finalidade da arte é elevar-nos ao reino do belo desta separação, facilitar-nos fixar a atenção. Tudo o que, em pensamento, isolamos ou desejamos isolar de um objecto na natureza, ou de um agrupamento de diversos objectos, seja no tempo ou no espaço, separa-se de facto e propicia-nos, assim, este objecto ou este agrupamento de diversos objectos mais clara e convincentemente do que a sensação que estes deviam provocar jamais permitiria.

Quando somos testemunhas de um acontecimento importante e comovente, e outro insignificante se lhe atravessa de permeio, procuramos, tanto quanto possível, evitar a distracção que este nos causa. Abstraímos dele e, necessariamente, repugnar-nos-á reencontrar na arte o que desejamos fazer desaparecer da natureza.

Só quando a evolução do mesmo acontecimento se reveste de todos os matizes do interesse, sem que um se siga apenas ao outro, mas antes que um resulte necessariamente do outro, quando a seriedade provoca tão directamente o riso, a tristeza a alegria, ou vice-versa, que o abstrair de um ou do outro se torna impossível, só então não exigimos o mesmo da arte, e a arte sabe tirar partido desta impossibilidade.

[...]

Septuagésimo terceiro fascículo

12 de Janeiro de 1768

[...]

Na quadragésima oitava noite (quarta-feira, 22 de Julho), foi levada à cena a tragédia do Senhor WEISS, *Richard der Dritte* [*Ricardo III*].

Esta peça é, incontestavelmente, um dos seus mais importantes originais; fértil em grandes belezas, que revelam modestamente que evitar os erros a que estão ligadas não estaria, minimamente, acima das forças do poeta, se ele próprio tivesse confiado nessas forças.

Já SHAKESPEARE tinha posto em cena a vida e a morte de Ricardo III; mas o Senhor WEISS só se lembrou disso quando a sua obra já estava pronta. „Se hei-de perder muito com a comparação", diz ele, „pelo menos ver-se-á que não cometi plágio; contudo, talvez tivesse tido mérito plagiar SHAKESPEARE."

Isto pressupondo que se poderia plagiá-lo. Mas o que já foi dito de HOMERO, que era mais fácil tirar a Hércules a sua clava do àquele um verso, também se pode perfeitamente aplicar a SHAKESPEARE. A menor das suas belezas tem impressa uma marca que grita logo ao mundo inteiro: eu sou SHAKESPEARE! E ai da beleza estranha que tenha coragem para se colocar a seu lado!

SHAKESPEARE é para ser estudado, não posto a saque. Se temos génio, então SHAKESPEARE tem de ser, para nós, o que a câmara obscura é para o pintor paisagista: que olhe aplicadamente para dentro dela, para aprender como a natureza se projecta sempre numa superfície; mas que não lhe peça nada emprestado.

Também não conheço uma única cena, em todas as peças de SHAKESPEARE, nem sequer uma única tirada que o Senhor WEISS pudesse ter utilizado como lá está. Em SHAKESPEARE, todas as partes, mesmo as menores, são traçadas pela grande medida do drama histórico, e este está para a tragédia ao gosto francês mais ou menos como um vasto fresco está para uma miniatura destinada a um anel. Que mais se pode tirar deste para aquele, senão um rosto, uma figura única, no máximo um pequeno grupo, que deverá ser então integrado num todo próprio? Do mesmo modo, pensamentos isolados em SHAKESPEARE deveriam tornar-se cenas completas, e cenas individuais tornar-se actos inteiros. Pois quando se quer aproveitar bem as mangas do fato de um gigante para um anão não tem de se fazer delas outra vez uma manga, mas antes um fato inteiro.

Porém, mesmo que se faça isto, pode-se ficar descansado quanto à acusação de plágio. A maioria não reconhecerá, no fio, a lã de que ele é tecido. Os poucos que compreendem a arte não atraiçoam o mestre, e sabem que um grão de ouro pode ser trabalhado tão artisticamente que o valor da forma supera, de longe, o valor da matéria.

Pela parte que me toca, lamento sinceramente que o nosso poeta tenha tomado conhecimento de SHAKESPEARE tão tarde. Podia tê-lo já conhecido e continuar a ser tão original como é agora; podia tê-lo utilizado, sem que um único pensamento transmitido o testemunhasse.

[...]

Septuagésimo quarto fascículo

15 de Janeiro de 1768

[...]

É, sobretudo, no que respeita ao carácter de Ricardo, que gostaria de uma explicação do poeta.

ARISTÓTELES tê-lo-ia, pura e simplesmente, rejeitado; bem queria, brevemente, pôr fim ao assunto do prestígio de ARISTÓTELES, se soubesse como fazê-lo com os seus próprios argumentos.

A tragédia, supõe ele, deve provocar compaixão e susto: daí conclui que o herói da mesma não pode ser um homem nem muito virtuoso, nem um perfeito vilão. Pois nem com a infelicidade de um nem do outro se consegue atingir este objectivo.

Se admito isto, *Ricardo III* é uma tragédia que falha o seu objectivo. Se não admito, já não sei o que é uma tragédia.

Pois *Ricardo III*, tal como o Senhor WEISS o descreveu, é, indiscutivelmente, o maior e mais repulsivo vilão que jamais pisou o palco. Digo: o palco, que seja o que jamais pisou a terra, duvido.

Que compaixão pode o declínio deste monstro provocar? Todavia, também não o deve fazer; não foi essa a intenção do poeta; há outras personagens na sua obra que ele fez objecto da nossa compaixão.

Mas susto? Será que este vilão que enche o abismo que se abre entre ele e o trono com os cadáveres dos que deveriam ser o que de mais amado tinha no mundo; será que este demónio sanguinário, que se gaba da sua crueldade, que se regozija dos seus crimes, não causa susto na verdadeira acepção da palavra?

De facto, causa susto; se por susto entendermos o espanto por crimes incompreensíveis, o horror pelas crueldades que ultrapassam o nosso entendimento; se por tal entendermos o arrepio que nos acomete quando assistimos a crueldades cometidas intencionalmente e com prazer. Deste tipo de susto, *Ricardo III* fez-me sentir um bom bocado.

Mas este susto representa tão pouco uma das intenções da tragédia que os poetas da Antiguidade tentavam, de todos os modos possíveis, mitigá-lo, quando as suas personagens tinham de cometer um crime grave. Muitas vezes, atribuíam a culpa ao destino, preferiam transformar o crime numa fatalidade provocada por uma divindade vingativa, preferiam transformar seres livres em máquinas, a deixar que nos detivéssemos na ideia horrível que o ser humano seria, por natureza, capaz de uma tal depravação.

Entre os franceses, CRÉBILLON tem o cognome de terrível. Receio bem que seja mais deste susto, que não deveria existir na tragédia, do que do verdadeiro, que o filósofo considera como fazendo parte da essência da tragédia.

E a este não se lhe deveria ter chamado susto. A palavra que ARISTÓTELES usa é temor: compaixão e temor, diz ele, é o que a tragédia deve suscitar, não compaixão e susto. É verdade que o susto é um género de temor; é um temor súbito, de surpresa. Mas precisamente este imprevisto, esta surpresa, que o conceito implica, mostra, claramente, que aqueles que introduziram a palavra susto, em vez de temor, não compreenderam o que

ARISTÓTELES entendia por temor. Não quero voltar tão depressa a este assunto; seja-me, pois, permitida uma pequena digressão.

„A compaixão", diz ARISTÓTELES, „exige alguém que sofre sem o merecer, e o temor alguém como nós. O vilão não é uma coisa nem outra, por conseguinte, também a sua infelicidade não pode suscitar nem a primeira, nem o segundo."[24]

Este temor, digo eu, chamam os novos intérpretes e tradutores de susto, e conseguem, com o auxílio desta troca de palavra, provocar a controvérsia mais estranha do mundo com o filósofo.

„Não foi possível", diz um da multidão,[25] "chegar a um consenso acerca da explicação do susto; e, de facto, seja como for que o consideremos, ele tem sempre um elemento a mais, que o impede de ter carácter geral e o limita demais. Se ARISTÓTELES entendeu pela observação „como nós" apenas a semelhança da humanidade, visto que tanto o espectador como a personagem que actua são ambos seres humanos, mesmo que o seu carácter, a sua dignidade e a sua posição social estejam a uma distância infinita uma da outra, então esta observação foi supérflua, pois era evidente. Se, contudo, era de opinião que só pessoas virtuosas ou que tenham um defeito desculpável, podem suscitar susto, então não estava certo, pois a razão e a experiência contradizem-no. O susto nasce, incontestavelmente, de um sentimento de humanidade, pois que todo o ser humano está sujeito a ele e, graças a este sentimento, todo o ser humano se comove com a sorte adversa que atinge outro ser humano. É possível que possa ocorrer a alguém negar que isto lhe aconteça, só que isto seria, seguramente, a negação dos seus sentimentos naturais e, portanto, pura bravata, resultante de princípios corruptos e não uma objecção. Assim, quando a sorte adversa atinge inesperadamente um indivíduo depravado, a quem dedicamos, no momento, a nossa atenção, perdemos de vista a depravação e vemos apenas o ser humano. O espectáculo do sofrimento humano, seja ele qual for, entristece-nos, e a triste emoção repentina, que sentimos então, é o susto."

---

[24] No 13.º capítulo da *Poética*. [N. do A.]

[25] O Senhor S. no prefácio ao seu *Komisches Theater* [*O teatro cómico*], pág. 35. [N. do A.] Trata-se da obra de Christian Ernst Schenk: *Komisches Theater*, publicada anonimamente em Breslau, em 1759. [N. da T.]

Certo; mas não no sítio correcto! Pois em que contradiz isto ARISTÓTELES? Em nada. ARISTÓTELES não está a pensar neste tipo de susto quando fala do temor que a infelicidade do nossos semelhante nos pode causar. Este susto que nos acomete quando contemplamos, de repente, um sofrimento iminente, que irá atingir outrem, é um susto compassivo e, portanto, já incluído na compaixão. Aristóteles não teria falado de compaixão e temor, se tivesse entendido por temor uma mera modificação da compaixão.

„A compaixão", diz o autor das cartas sobre as emoções[26], „é uma emoção mista, composta do amor por um objecto e da aversão pela sua infelicidade. As comoções, pelas quais a compaixão se dá a conhecer, distinguem-se tanto dos meros sintomas do amor como da aversão, porque a compaixão é um fenómeno. Mas como este fenómeno pode ser variado! Altere-se, na infelicidade que se lamenta, apenas o elemento do tempo: a compaixão dar-se-á a conhecer através de características muito diferentes. Com Electra, que chora sobre a urna do irmão, sentimos um desgosto compassivo, pois ela considera a infelicidade como consumada, e lamenta a perda sofrida. O que sentimos com a dor de Filoctetes é também compaixão, mas de uma natureza muito diferente, pois que o martírio que este homem virtuoso tem de suportar é presente, e acomete-o aos nossos olhos. Quando, porém, Édipo fica aterrorizado, ao ver o grande segredo desvendado repentinamente; quando Monime se assusta, por ver o ciumento Mitridates empalidecer; quando a virtuosa Desdémona sente medo, por o seu Otelo, habitualmente tão carinhoso, falar ameaçadoramente com ela: o que sentimos então? É ainda compaixão! Mas um horror compassivo, um temor compassivo, um susto compassivo! As comoções são diferentes, apenas a essência das emoções é, em todos estes casos, a mesma. Visto que, estando todo o amor associado à disposição para nos pormos no lugar do ser amado, temos de partilhar com a pessoa amada todos os tipos de sofrimento, o que se designa, muito expressivamente, de

---

[26] Escritos filosóficos do Senhor Moses Mendelssohn, segunda parte, pág. 4. [N. do A.] *Moses Mendelsohns Philosophische Schriften*. Zweyter Theil. Carlsruhe: im Verlag der Schmiederische

---

Buchhandlung, (1761) I. Rhapsodie, oder zu den Briefen über die Empfindungen [Rapsódia, ou acerca das cartas sobre as emoções], citação págs. 29 a 32. [N. da T.]

compaixão. Porque não haveria, pois, a compaixão de nascer do medo, do susto, da ira, do ciúme, da vingança e, em geral, de todos os tipos de emoções negativas, sem excluir mesmo a inveja? Daqui se depreende como a maioria dos críticos é inepta ao dividir as paixões trágicas em susto e compaixão. Susto e compaixão! Então o susto teatral não é compaixão? Por quem teme o espectador quando Mérope levanta o punhal contra o próprio filho, senão por Egisto, cuja salvação desejamos tanto, e pela rainha enganada, que o considera o assassino de seu filho? Se, todavia, quisermos chamar compaixão apenas à aversão pela infelicidade actual de outrem, temos de diferenciar não só o susto, como todas as outras paixões que nos são comunicadas por outrem, da verdadeira compaixão."

Septuagésimo oitavo fascículo

29 de Janeiro de 1768

[...] Quando ARISTÓTELES afirma que a tragédia suscita compaixão e temor para purificar da compaixão e do temor, quem não vê que isto diz muito mais do que DACIER achou por bem explicar? Pois, segundo as várias combinações possíveis dos conceitos que aqui surgem, quem quiser esgotar o sentido de ARISTÓTELES deve mostrar, passo por passo, 1° como a compaixão trágica pode purificar a nossa compaixão, 2° o temor trágico, o nosso temor, 3° a compaixão trágica, o nosso temor, e 4° o temor trágico, a nossa compaixão, e de facto os purificam.

DACIER, porém, apenas discorreu sobre o terceiro ponto, muito mal, e mesmo assim apenas explicou metade. Pois quem se esforçar por formar uma ideia correcta e integral da purificação aristotélica das paixões descobrirá que cada um destes quatro pontos abrange um duplo caso. Uma vez que, para me exprimir brevemente, esta purificação não se baseia senão na transformação das paixões em práticas virtuosas, e que, segundo o nosso filósofo, cada paixão tem dois extremos, entre os quais se encontra em equilíbrio, a tragédia, para conseguir transformar a nossa compaixão em virtude, deve ser capaz de nos purificar dos dois extremos da compaixão; o mesmo se entende para o temor. A compaixão trágica não tem apenas que purificar, no que respeita à compaixão, a alma de quem sente demasiada compaixão, mas também a de quem a sente de menos. O temor trágico não tem apenas de purificar, no que respeita ao temor, a alma de quem não receia minimamente qualquer tipo de infelicidade, mas também a de quem qualquer infelicidade, mesmo a mais remota, mesmo a mais improvável, enche de medo. Do mesmo modo, a compaixão trágica deve, no que respeita ao temor, impedir o que é demais e o que é de menos, tal como o temor, por seu lado, no que respeita à compaixão. [...]

Septuagésimo nono fascículo

2 de Fevereiro de 1768

Voltemos ao nosso Ricardo. Ricardo suscita, portanto, tampouco susto como compaixão: nem susto no sentido errado da surpresa repentina da compaixão, nem no verdadeiro sentido de Aristóteles, de temor salutar que uma infelicidade semelhante nos pudesse atingir. Pois se suscitasse este, suscitaria também compaixão; tão certamente como, por seu lado, suscitaria temor, se o considerássemos minimamente digno da nossa compaixão. Mas é um sujeito tão abjecto, um demónio tão inveterado, em que não descobrimos um único traço que se nos assemelhe, que creio que poderíamos vê-lo submetido às torturas do inferno, sem nada sentirmos por ele, sem recear absolutamente nada que, se um tal castigo resulta de tais crimes, ele também nos esperaria. E afinal, qual é a infelicidade que o acomete, o castigo que lhe é infligido? Depois de tantas vilanias a que temos de assistir, ouvimos dizer que morreu de espada na mão. Quando a rainha narra isto, o poeta põe-lhe as seguintes palavras na boca:

„Isto é algo!“

Nunca me consegui impedir de dizer para comigo: não, isto não é nada! Quantos bons reis não morreram assim, querendo defender a coroa de um poderoso rebelde? Ricardo morre como um homem, no campo da honra. E uma morte assim deveria compensar-me da indignação que senti, durante toda a peça, pelo triunfo das suas vilanias? (Creio que a língua grega é a única que tem uma palavra própria para designar esta repulsa pela felicidade de um vilão: νεμεσις, νεμεσαν.[27]) A sua própria morte, que deveria satisfazer, ao menos, o meu amor pela justiça, alimenta a minha nemesis. Escapaste com pouco, penso, mas ainda bem que há outra justiça para além da poética!

---

[27] Aristóteles, *Retórica*, lib. II, cap. 9. [N. do A.]

Dir-se-á talvez: chega! Ponhamos Ricardo de parte; a peça tem o nome dele, mas não é por isso que ele é o herói da mesma; não é ele a personagem que leva à concretização da intenção da tragédia; ele apenas serve de meio para suscitar a nossa compaixão por outras personagens. A rainha, Elisabeth, os príncipes, será que eles não suscitam compaixão?

Para evitar uma controvérsia acerca de palavras: sim. Mas que emoção estranha, desagradável, se mistura à minha compaixão por estas personagens? Que faz com que eu desejasse poupar-me esta compaixão? Não é isto que costumo desejar ao sentir a compaixão trágica; tenho prazer em deter-me nela; e agradeço ao poeta um tormento tão doce.

ARISTÓTELES bem o disse, e isso é bem certo! Fala de μιαρον, da aversão que suscita a infelicidade de uma personagem muito boa, muito inocente. Não são a rainha, Elisabeth, os príncipes, exemplos perfeitos de personagens assim? Que fizeram eles para incorrerm assim na desgraça de se encontrarem nas garras deste monstro? Que culpa têm de ter um direito mais forte ao trono do que ele? Sobretudo as lastimosas vítimas infantis, que mal podem ainda distinguir à direita ou à esquerda! Quem negará que merecem todas as nossas lamentações? Mas toda esta desolação, que me leva a pensar, com horror, nos destinos dos seres humanos, a que se vem juntar um resmoneio de protesto contra a Providência, e atrás da qual se arrasta, à distância, o desespero, será esta desolação, – já não quero perguntar compaixão, chame-se-lhe como se quiser, – mas será isto que uma arte mimética deve suscitar?

[...] Porquê este sentimento triste? Para nos ensinar a submissão? Esta, só a fria razão nos pode ensinar; e quando o ensinamento da razão deve ficar retido em nós, quando nós, apesar da submissão, ainda devemos manter a confiança e a coragem resoluta, é altamente necessário que nos façam recordar tão pouco quanto possível os exemplos desconcertantes destas terríveis e imerecidas fatalidades. Fora do palco com elas! Fora, se fosse possível, de todos os livros!

Mas, se as personagens de *Ricardo III* não têm uma única das características necessárias que deveriam ter, se ele fosse realmente o que o nome indica, porque se tornou, apesar disso, uma peça tão interessante como o nosso público acha que é? Se não suscita compaixão e temor, qual é, então, o seu efeito? Algum efeito ela deve exercer, e exerce-o. E se tem efeito, não será indiferente que seja este ou outro qualquer? Se os espectadores se ocupam dela, se os distrai, que mais se quer? Será que eles devem, necessáriamente ser ocupados e distraídos apenas segundo as regras de ARISTÓTELES?

Isto não parece tão errado como isso, mas há que dar-lhe resposta. Vejamos: mesmo que *Ricardo* não fosse uma tragédia, trata-se, seja como for, de um poema dramático; se lhe faltassem as belezas da tragédia, poderia ter outras belezas. Poesia da expressão; imagens; tiradas; opiniões ousadas; um diálogo entusiástico, arrebatador; oportunidades felizes para o actor dar largas a toda a extensão da sua voz, nas mais diversas variações, mostrar toda a sua força de expressão na pantomima, etc.

Destas belezas tem *Ricardo* muitas, e tem outras ainda, que estão mais próximas das verdadeiras belezas da tragédia.

Ricardo é um vilão repulsivo, mas o ocupar-nos do que nos repele não deixa de causar um certo prazer, especialmente quando se trata de imitação.

A monstruosidade do crime participa também das emoções que suscitam em nós grandeza e ousadia.

Tudo o que Ricardo faz é uma barbaridade, mas todas estas barbaridades acontecem com uma intenção definida; Ricardo tem um plano e, sempre que nos apercebemos da existência de um plano, a nossa curiosidade é estimulada; aguardamos com todo o gosto, para ver se irá ser concretizado e como o será; apreciamos tanto a eficácia que ela nos dá prazer, independentemente da moralidade do seu objectivo.

Queremos que Ricardo atinja o seu objectivo e queremos também que não o atinja. O facto de o atingir poupa-nos o desagrado pelos meios aplicados em vão; se não o atinge, muito sangue foi derramado inteiramente em vão; uma vez que foi derramado, não queremos que o tenha sido por mero passatempo. Por outro lado, o atingir deste objectivo seria o triunfo da maldade; não há nada que gostemos menos de ouvir; o objectivo interessava-nos, enquanto objectivo a atingir; se tivesse sido atingido, não veríamos senão o lado repelente do mesmo, desejaríamos que não tivesse sido atingido; prevemos este desejo e estremecemos de pensar que possa ser satisfeito.

Apreciamos as personagens boas da peça: uma mãe tão meiga e arrebatada, irmãos que vivem tanto uns para os outros; estes assuntos agradam sempre, suscitam sempre as emoções mais suaves e simpáticas, encontremo-las onde as encontrarmos. Vê-las sofrer inteiramente inocentes é duro, não é um sentimento especialmente benéfico para o nosso sossego, para melhorar o nosso carácter, mas, seja como for, sempre é um sentimento.

E assim a peça ocupa-nos de facto, e dá-nos prazer por nos ocuparmos com estas forças da alma. Isto é verdade, só a consequência que pensamos poder tirar daqui não é verdadeira: nomeadamente, que podemos ficar satisfeitos com isto.

[...]

Octogésimo fascículo

5 de Fevereiro de 1768

Para quê o trabalho perfeito da forma dramática? Para quê construir um teatro, mascarar homens e mulheres, martirizar a memória, convidar a cidade inteira a comparecer num local se, com a minha obra e a sua representação, não quero provocar mais do que algumas das emoções que uma boa narrativa, lida por qualquer um em sua casa, no seu canto, também poderia mais ou menos suscitar.

O género dramático é o único com que se pode suscitar compaixão e temor; pelo menos, mais nenhum outro género suscita estas paixões em tão alto grau e, apesar disso, prefere-se utilizá-lo para qualquer outro efeito do que aquele para que é tão excepcionalmente adequado.

O público contenta-se. Isto é bom por um lado, e também não o é. Pois que não se tem grande apetite pelos manjares com que temos de nos contentar sempre.

Sabe-se como os povos grego e o romano ansiavam pelos espectáculos, sobretudo pelos trágicos. Pelo contrário, como o nosso povo é indiferente, é frio em relação ao teatro! Donde vem esta diferença: que os gregos se sentiam tão entusiasmados com o seu teatro, com sentimentos tão fortes, tão excepcionais, que mal podiam aguardar o momento de vê-lo outra e outra vez, enquanto nós, ao invés, temos impressões tão fracas do nosso teatro que raramente achamos que vale a pena gastar tempo e dinheiro para no-las proporcionarmos? Vamos, quase todos, por curiosidade, por moda, por tédio, por razões sociais, por vontade de ver e ser visto, e só poucos, e estes poucos só moderadamente, com outra intenção.

Digo nós, o nosso povo, o nosso teatro, mas não quero dizer apenas nós, alemães. Nós, alemães, reconhecemos, de bom grado, que ainda não temos um teatro próprio. O que muitos dos nossos críticos, que juntam a sua voz a esta opinião e são grandes admiradores do teatro francês, pensam a este respeito, não posso sabê-lo. Mas sei bem o que eu penso. Penso que não somos só nós, os alemães, mas que também aqueles que se gabam de ter um teatro próprio há mais de cem anos, que se gabam de ter o melhor teatro de toda a Europa, que também os franceses ainda não têm um teatro próprio.

Um teatro trágico, decerto que não! Pois as impressões que a tragédia francesa suscita são tão superficiais, tão frias! Ouçamos um francês falar delas.

„A par das belezas manifestas do nosso teatro“, diz VOLTAIRE, „revelou-se um erro escondido, em que não se tinha reparado, porque o público não podia, por si próprio, ter ideias mais elevadas do que as que os grandes mestres lhe ensinavam através dos seus exemplos. SAINT-ÉVREMOND foi o único que chamou a atenção para este erro; ele diz, nomeadamente, que as nossas peças não causavam uma impressão suficientemente forte, que o que devia suscitar a compaixão, suscitava, quando muito, ternura, que a emoção tinha ocupado o lugar da surpresa, e a admiração o lugar do susto; numa palavra, que as nossas emoções não eram suficientemente profundas. Não há que negar: SAINT-ÉVREMOND pôs o dedo na ferida secreta do teatro francês. Diga-se, no entanto, que SAINT-ÉVREMOND é o autor da deplorável comédia *Sir Politik Wouldbe* [*O suposto político*] e de mais outra, igualmente deplorável, chamada *Opéra* [*Ópera*]; que os seus curtos poemas de sociedade são o pior que temos neste género; que ele não foi mais do que um tagarela; mas pode ser-se destituído de uma centelha de génio que seja e ter, ao mesmo tempo, muito espírito e bom gosto. O seu gosto era indiscutivelmente muito fino, uma vez que acertou tão bem no motivo por que a maioria das nossas peças são tão enfadonhas e frias. Faltou-nos sempre um certo grau de calor: de resto, tínhamos tudo.“

Isto é, tínhamos tudo, menos o que devíamos ter; as nossas tragédias eram excelentes, só que não eram tragédias. E porque é que não o eram?

„Esta frieza, porém," continua, „este enfado teve a sua origem, em parte, no espírito tacanho da galanteria que, à época, tanto dominava os nossos cortesãos e as damas, e que transformou a tragédia numa sucessão de conversas apaixonadas, ao gosto de *Cyrus* [*Ciro*] e *Clélie* [*Clélia*]. As peças que constituíam uma excepção consistiam em longos arrazoados políticos, que tornaram *Sertorius* uma peça tão ruim, *Othon* tão fria, e *Surena* e *Attila* tão deploráveis. Mas ainda havia outro motivo que bania o patético elevado da nossa cena, e impedia que a acção fosse realmente trágica: o teatro acanhado, cheio de mesquinhos ornamentos. Que se podia fazer sobre meia dúzia de tábuas, ainda por cima cheias de espectadores? Com que pompa, com que adereços se poderia lá aliciar, prender, iludir o olhar do espectador? Que grande acção trágica poderia lá ser representada? Que liberdade podia lá ter a imaginação do poeta? As peças tinham que consistir em longas narrativas e, assim, tornaram-se mais conversas do que representações. Cada actor queria brilhar com um longo monólogo, e uma peça que não tinha nada disto era rejeitada. Com esta forma, toda a acção teatral era eliminada, todas as grandes manifestações das paixões, eliminados todos os quadros intensos da infelicidade humana, todos os aspectos terríveis e pungentes que calam no mais fundo da alma; mal se tocava o coração, quando se devia dilacerá-lo."[28]

---

[28] *Oeuvres Complètes de Voltaire*, vol. 24, „Des divers changements arrivés à l'art tragique" [Sobre as diferentes alterações ocorridas na arte trágica], pág. 218 seg.: „Dans les beautés frappantes de notre théâtre, il y avait un autre défaut caché, dont on ne s'était

O primeiro motivo está correcto. A galanteria e a política deixam-nos sempre indiferentes, e ainda nenhum poeta do mundo conseguiu associar-lhes o suscitar da compaixão e do temor. Aquelas fazem-nos escutar apenas o peralvilho ou o pedante; e estas exigem que não escutemos senão o homem.

---

apperçu parce que le public ne pouvait pas avoir lui-même des idées plus fortes que celles de ces grands maîtres. Ce défaut ne fut relevé que par Saint-Évremond: il dit que „nos pièces ne font pas un impression assez forte; que ce qui doit former la pitié fait tout au plus de la tendresse; que l'émotion tient lieu de saisissement, l'étonnement de l'horreur; qu'il manque à nos sentiments quelque chose d'assez profond."

Il faut avouer que Saint-Évremond a mis le doigt dans la plaie secrète du théâtre français; on dira tant qu'on voudra que Saint-Évremond est l'auteur de la pitoyable comédie *Sir Politik*, et de celle des *Opéra*; que ses petits vers de société sont ce que nous avons de plus plat en ce genre; que c'était un petit faiseur de phrases; mais on peut être totalement dépourvu de génie, et avoir beaucoup d'esprit et de goût. Certainement son goût était très-fin, quand il trouvai ainsi la raison de la langueur de la plupart de nos pièces.

Il nous a presque toujours manqué un degré de chaleur; nous avions tout le reste. L'origine de cette langueur, de cette faiblaisse monotone, venait en partie de ce petit esprit de galanterie si cher alors aux courtisans et aux femmes, qui a transformé le théatre en conversations de *Clélie*. Les autres tragédies étaient quelques fois de longs raisonnements politiques, qui ont gâté *Sertorius*, qui ont rendu *Othon* si froid, et *Suréna* et *Attila* si mauvais. Mais une autre raison empêchait encore qu'on ne se dépolyât un grand pathétique sur la scène, et que l'action ne fût vraiment tragique: c'était la construcion du théâtre et la mesquinerie du spectacle. [...]

Que pouvait-on faire sur une vingtaine de planches chargées de spectateurs? Quelle pompe, quel appareil pouvait parler aux yeux? quelle grande action théâtrale pouvait être executée? quelle

Mas o segundo motivo? Será possível que a falta de um teatro espaçoso e de bons adereços tenham tido uma tal influência sobre o génio do poeta? Será verdade que toda a acção trágica exige pompa e adereços? Ou não deveria antes o poeta compor a sua peça de modo a produzir todo o seu efeito mesmo sem estas coisas?

Segundo ARISTÓTELES, certamente que deveria. „Temor e compaixão", diz o filósofo, „podem ser suscitados pela expressão do rosto; mas também podem resultar da conexão dos próprios acontecimentos, sendo a última a preferível, o procedimento do melhor poeta. Pois a fábula tem que ser composta de forma a suscitar compaixão e temor em quem apenas escuta o desenrolar dos seus acontecimentos, mesmo sem os ver; tal como a fábula de Édipo, que nos basta escutar para suscitar estes sentimentos. Querer atingir este objectivo apenas com o rosto exige pouca arte, e é tarefa de quem se encarregou de representar a peça."[29]

Até que ponto as decorações teatrais são supérfluas mostra uma experiência curiosa, que se supõe ter ocorrido com as peças de SHAKESPEARE. Que peças precisariam mais do suporte dos cenários e de toda a arte do

---

liberté pouvait avoir l'imagination du poète? Les pièces devaient être composées de longs récits: c'étaient de belles conversations plutôt qu'une action. Chaque comédien voulait briller par un long monologue; ils rebutaient une pièce qui n'en avait point. [...]

Cette forme, qui excluait toute action théâtrale, excluait aussi ces grandes expressions des passions, ces tableaux frappants des infortunes humaines, ces traits térribles et perçants qui arrachent le coeur; on le touchait, et il fallait le déchirer." [N. da T.]

[29] Aristóteles: *Poética*, capítulo 14. [N. da T.]

decorador do que estas, devido às permanentes interrupções e às mudanças de local? Apesar disso, houve uma época em que os palcos onde eram levadas à cena não eram constituídos senão por uma cortina de pano grosseiro de má qualidade que, ao ser levantada, mostrava apenas as paredes nuas, quando muito revestidas de esteiras ou tapeçarias; não havia mais nada, a não ser a imaginação, que pudesse vir em auxílio da compreensão do espectador e da execução do actor e, apesar disso, naquela época, as peças de SHAKESPEARE eram mais compreensíveis sem qualquer cenário do que passaram a sê-lo depois, com ele.[30]

Se o poeta não tem, pois, de se importar com a decoração, se a decoração, mesmo onde parece necessária, pode ser posta de parte sem grande prejuízo para a sua peça, porque haveria de ser devido ao teatro acanhado, mau, que os poetas franceses não fizeram peças mais comoventes? Não foi por isso, foi devido à sua própria incapacidade.

---

[30] *Cyber's Lives of the Poets of Great Britain and Ireland*, Vol. II, [London 1753], p. 78-80: „Some have insinuated, that fine scenes proved the ruin of acting. [...] In the reign of Charles I. [...] there was nothing more than a curtain of very coarse stuff, upon the drawing of which, the stage appeared either with bare walls on the sides, coarsly matted, or covered with tapestry; so that for the place originally represented, and all the successive changes, in which the poets of those times freely indulged themselves, there was nothing to help the spectator's understanding, or to assist the actor's performance, but bare imagination. [...] The spirit und judgment of the actors supplied all deficiencies, and made as some would insinuate, plays more intelligible without scenes, than they afterwards were with them. [N. do A.]

Isto prova-o a experiência. Agora que os franceses já têm um palco mais belo, mais espaço, que já não são admitidos espectadores no palco, os bastidores estão vazios, o decorador tem o campo livre, pinta e constrói ao poeta o que este exige dele: onde estão as peças mais calorosas que têm feito desde então? Será que o Senhor VOLTAIRE se vangloria de a sua *Semiramis* ser uma peça assim? Pompa e decoração tem ela bastante; e um fantasma, ainda por cima, mas não conheço nada mais frio do que a sua *Semiramis.*

Octogésimo primeiro fascículo

9 de Fevereiro de 1768

Quero eu dizer com isto que nenhum francês é capaz de fazer uma peça trágica verdadeiramente comovente? Que o espírito volúvel desta nação não está à altura de uma tal tarefa? Envergonhar-me-ia só de isto me ocorrer. [...] Pois estou plenamente convencido que nenhum povo do mundo recebeu a primazia de qualquer dom do espírito, em detrimento de outros povos. Embora se costume dizer: o inglês pensativo, o francês espirituoso. Mas quem fez esta distinção? Há tantos ingleses espirituosos como franceses de espírito; e tantos franceses pensativos como ingleses; a populaça, porém, não é uma coisa nem outra.

Que quero eu então? Quero apenas dizer que os franceses a poderiam ter, mas que ainda não a têm: a verdadeira tragédia. E porque não a têm ainda? A este respeito o senhor de VOLTAIRE deveria ter-se conhecido melhor a si próprio, se quisesse ter acertado.

Quero dizer: ainda não a têm, porque acreditam já a ter há muito tempo. E são corroborados por algo em que têm a primazia sobre todos os povos, mas que não é um dom da natureza: pela sua vaidade.

Acontece com as nações o que acontece com os indivíduos. GOTTSCHED (compreender-se-á facilmente porque me ocorre aqui este nome) era considerado, na sua juventude, um poeta porque, nessa altura, ainda não se sabia distinguir entre o fazedor de versos e o poeta. A filosofia e a crítica foram estabelecendo, aos poucos, esta diferença, e se GOTTSCHED tivesse querido progredir com o século, se os seus pontos de vista e o seu gosto se tivessem querido alargar e apurar segundo os pontos de vista e o gosto da sua época, talvez o fazedor de versos se tivesse podido tornar um poeta. Mas como tinha já ouvido tantas vezes chamarem-lhe um grande poeta, como a vaidade o tinha convencido que o era, assim não aconteceu. Era-lhe impossível atingir o que acreditava já possuir, e quanto mais envelhecia, mais obstinado e impudente se tornava em afirmar estar na posse desta sonhada aptidão.

Foi exactamente isto, quer-me parecer, que aconteceu aos franceses. Mal CORNEILLE arrancou o teatro um pouco da barbárie, já se criam bem perto da perfeição. Pareceu-lhes que RACINE tinha dado o último retoque e, daí para diante, deixou de se pôr a questão (que também nunca se tinha colocado) se o poeta trágico poderia ser ainda mais patético, mais comovente do que CORNEILLE e RACINE, antes se partiu do princípio de que isso era impossível, e todos os esforços dos poetas que se lhes seguiram tiveram de se limitar a assemelhar-se, tanto quanto possível, a um ou ao outro. Durante cem anos, assim se enganaram a si próprios e, em parte, aos seus vizinhos; agora que venha alguém e lhes diga isto, e ouça o que respondem!

Dos dois,. CORNEILLE foi o mais prejudicial e que exerceu influência mais nefasta sobre os poetas trágicos. Pois RACINE apenas seduziu pelos seus exemplos, CORNEILLE, porém, simultaneamente pelos seus exemplos e pelos seus ensinamentos.

Sobretudo estes últimos, aceites por toda a nação (à excepção de um ou dois pedantes, um HEDÉLIN, um DACIER, mas que muitas vezes não sabiam eles próprios o que queriam) como ditos de um oráculo, seguidos por todos os poetas ulteriores, não conseguiram mais – atrevo-me a prová-lo ponto por ponto – do que fazer surgir as coisas mais áridas, mais insípidas, menos trágicas.

As regras de ARISTÓTELES são calculadas para que a tragédia cause o máximo efeito. Que faz CORNEILLE disto? Cita-as erradamente e de revés; e porque as acha ainda demasiado severas, procura para umas atrás das outras „quelque modération, quelque favorable interprétation“;[31] enfraquece-as e estropia-as, sofisma e faz malograr todas, e porquê? „pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poèmes que nous avons vû réusssir sur nos théatres": para não ser obrigado a condenar muitos dos poemas aplaudidos nos nossos teatros. Bonito motivo!

---

[31] „Uma certa moderação, uma interpretação favorável“. Em francês no original. [N. da T.]

Quero referir, brevemente, os pontos principais. Alguns já os referi; mas tenho que voltar a mencioná-los por uma razão de coerência.

1° ARISTÓTELES diz: a tragédia deve suscitar compaixão e temor. CORNEILLE diz: sim, mas conforme; ambos ao mesmo tempo não é sempre necessário; damo-nos por satisfeitos só com um; uma vez compaixão, sem temor; outra vez temor, sem compaixão. Pois onde ficaria eu, eu o grande CORNEILLE, com o meu Rodrigue e a minha Chimene? Os meus bons jovens suscitam compaixão, mesmo grande compaixão, mas temor só dificilmente. E por outro lado: onde ficaria eu, com a minha Cleópatra, com o meu Prusias, com o meu Phocas? Quem pode sentir compaixão por estes seres indignos? Mas temor eles suscitam. Assim pensava CORNEILLE, e os franceses acreditaram nele.[32]

2° ARISTÓTELES diz: a tragédia deve suscitar compaixão e temor; ambos, entenda-se, na mesma pessoa. CORNEILLE diz: se assim acontece, muito bem. Mas não é absolutamente necessário; e também podemos, perfeitamente, servir-nos de personagens diferentes para suscitar estas duas emoções: tal como *eu* fiz com o meu Rodrigue. Foi isto que CORNEILLE fez, e os franceses seguiram-lhe o exemplo.

---

[32] Nesta e nas passagens seguintes, Lessing cita, amiúde, o segundo dos três discursos de Corneille sobre o poema dramático. Veja-se Corneille, Pierre: „Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire", in: *Oeuvre Complètes*, Vol. III, Paris: Gallimard, 1987, pág. 142 a 173. [N. da T.]

3° ARISTÓTELES diz: através da compaixão e do temor que a tragédia suscita, a nossa compaixão e o nosso temor, e tudo o que a eles está associado, devem ser purificados. CORNEILLE não entende nada disto e imagina que ARISTÓTELES queria dizer: a tragédia suscita a nossa compaixão para suscitar o nosso temor e, por meio deste temor, purificar em nós as paixões, através das quais o objecto da nossa compaixão incorreu na sua infelicidade. Não quero falar do valor desta intenção, basta que não seja a aristotélica; nem de que, tendo CORNEILLE dado às suas tragédias uma intenção muito diferente, estas tiveram, necessariamente, de ser obras muito diferentes do que aquelas das quais ARISTÓTELES abstraiu a sua intenção; tiveram de ser tragédias que não eram verdadeiras tragédias. E não só as suas tragédias são assim, todas as tragédias francesas o são, pois todos os seus autores se propuseram seguir não a intenção de ARISTÓTELES, mas a de CORNEILLE. [...] Conheço várias peças francesas que sabem realçar bem as consequências de uma paixão; delas se podem tirar muitos bons ensinamentos a respeito desta paixão, mas não conheço nenhuma que tivesse suscitado a minha compaixão com a intensidade com que a tragédia deve fazê-lo, como sei, através de diversas peças gregas e inglesas, que pode suscitar. Várias tragédias francesas são excelentes obras, obras muito instrutivas, que considero dignas do maior louvor, só que não são tragédias. Os seus autores não podem deixar de ter tido muito boa cabeça; merecem, em parte, um lugar não pouco elevado entre os poetas, só que não são poetas trágicos; só que os seus CORNEILLE e RACINE, os seus CREBILLON e VOLTAIRE pouco ou nada têm do que faz de um Sófocles SÓFOCLES, de um Eurípides EURÍPIDES, de um Shakespeare SHAKESPEARE. Estes raramente entram em contradição com as exigências essenciais de ARISTÓTELES, com mais frequência o fazem aqueles. Continuemos pois.

Octogésimo segundo fascículo

12 de Fevereiro de 1768

4° ARISTÓTELES diz: na tragédia não se deve deixar que um homem muito bom se torne infeliz sem qualquer culpa própria, pois isto é repulsivo. Muito certo, diz CORNEILLE; „um final assim suscita mais indignação e ódio contra quem provoca este sofrimento do que compaixão para com quem sofre. O sentimento que não deveria constituir o efeito da tragédia abafaria, se não fosse tratado com muita subtileza, o efeito que se deveria, de facto, obter. O espectador abandonaria o teatro descontente, pois demasiada cólera se aliaria à compaixão que lhe agradaria, se pudesse levá-la consigo sozinha. „Mas" acrescenta CORNEILLE, pois tem sempre que vir com um mas, „quando este motivo é eliminado, quando o poeta arranja as coisas de modo a que o virtuoso que sofre suscita mais compaixão do que indignação contra quem o faz sofrer, então? Oh, então," diz CORNEILLE, „sou de opinião que não há inconveniente em mostrar, também, em cena, a infelicidade dos homens mais virtuosos."[33] Não compreendo como se pode tagarelar assim despreocupadamente contra um filósofo; como se pode dar a impressão de compreendê-lo, fazendo-o dizer coisas que ele nunca pensou. A infelicidade inteiramente imerecida de um homem honesto, diz ARISTÓTELES, não é matéria para a tragédia, pois é repulsiva. Deste „pois", deste motivo, CORNEILLE faz um „na medida em que", uma mera condição, que faz com que deixe de ser trágica. ARISTÓTELES diz: é absolutamente repulsiva, e por isso mesmo não é trágica. CORNEILLE, porém, diz: não é trágica, na medida em que é repulsiva. A repulsa consiste, para ARISTÓTELES, no próprio tipo de infelicidade; CORNEILLE, contudo, vê-o na indignação que suscita contra o promotor da mesma. Não vê, ou não quer ver, que aquela repulsa é algo totalmente diferente desta indignação; que mesmo quando esta desaparece por completo, aquela pode ainda subsistir plenamente; basta que, em primeiro lugar, com este quiproquó diversas peças suas parecem estar justificadas, que quer tanto ter composto sem infringir as regras de ARISTÓTELES, que chega a ter a audácia de se convencer que apenas faltaram a ARISTÓTELES peças assim para delimitar melhor a sua doutrina de acordo com elas, e delas abstrair diversas maneiras como a infelicidade de um homem muito honesto pode, não obstante, ser objecto da tragédia. [...] Ineptos trágicos, penso eu, sempre os houve em todos os tempos, e até mesmo em Atenas. Porque haveria então de faltar a ARISTÓTELES uma peça de composição semelhante, para ser por ela tão iluminado como o foi CORNEILLE? Tolices! Os caracteres medrosos, vacilantes, indecisos, como Felix, são mais um erro neste tipo de peças e tornam-nas, por outro lado, ainda mais frias e desagradáveis, sem as tornar de todo menos repulsivas. Pois, como já disse, a repulsa não está na indignação ou aversão que suscitam, mas na própria infelicidade que recai sobre eles sem qualquer culpa; que os atinge uma e outra vez tão inocentes, sejam os seus perseguidores maus ou fracos; actuem eles com intenção de os afectar com muita dureza ou sem ela. O próprio pensamento em si é repulsivo: que possa haver seres humanos que são infelizes sem qualquer culpa própria. Os pagãos teriam tentado afastar o mais possível de si este pensamento repulsivo, e nós queremos alimentá-lo? Queremos comprazer-nos com peças que o confirmam? Nós, a quem a religião e a razão deviam ter convencido que isto é tão errado quanto sacrílego? [...]

---

[33] J'estime qu'il ne faut point faire de difficulté d'exposer sur la scene des hommes très vertueux. [N. do A.]

5º Também contra o que ARISTÓTELES diz a respeito da impropriedade de um herói trágico completamente depravado, visto que a sua infelicidade não pode suscitar nem compaixão nem temor, CORNEILLE apresenta os seus esclarecimentos. Compaixão não pode suscitar, concede, mas temor sem dúvida. Pois embora nenhum dos espectadores acredite ser capaz dos seus vícios e, por consequência, não receie ser atingido pela mesma infelicidade que sobre ele recai, qualquer pessoa pode encerrar em si uma imperfeição semelhante àqueles vícios e, devido ao temor das respectivas consequências infelizes, embora proporcionalmente menores, poderá aprender a precaver-se dela. Porém, isto baseia-se no conceito errado que CORNEILLE tinha do temor e da catarse na purificação das paixões a suscitar pela tragédia, e contradiz-se em si mesmo. Pois já demonstrei que o suscitar da compaixão é inseparável do suscitar do temor e que, se fosse possível que o vilão pudesse suscitar o nosso temor, teria, necessariamente, de suscitar também a nossa compaixão. Todavia, como ele não pode suscitar esta, como o próprio CORNEILLE admite, também não pode suscitar aquele, e mantém-se absolutamente inadequado para contribuir para a intenção da tragédia. ARISTÓTELES considera-o mesmo ainda mais inadequado do que o homem completamente virtuoso; pois quer expressamente que, no caso de não se poder ter o herói mediano, se escolha antes o melhor do que o pior. A razão é evidente: um homem pode ser muito bom e ter, apesar disso, mais do que uma fraqueza, cometer mais do que um erro, que o lança numa infelicidade imprevisível, que nos enche de compaixão e tristeza, sem ser minimamente repulsiva, porque é a consequência natural de um erro. [...]

Octogésimo terceiro fascículo

16 de Fevereiro de 1768

6º E, finalmente, a interpretação errada da característica primeira e essencial que ARISTÓTELES exige para os costumes das personagens trágicas![34] Têm que ser bons, os costumes. Bons? diz CORNEILLE. „Se bom quer aqui dizer o mesmo que virtuoso, estamos mal com a maioria das tragédias antigas e modernas em que aparecem bastantes personagens más e depravadas, ou pelo menos com uma fraqueza que não pode subsistir ao lado da virtude." Receia, sobretudo, pela sua Cleópatra em *Rodogune*. A bondade que ARISTÓTELES reclama não quer ele aceitar como sendo a bondade moral; tem de ser outro tipo de bondade que se coaduna tão bem com a maldade moral como com a bondade moral. Não obstante, ARISTÓTELES quer dizer, pura e simplesmente, bondade moral; só que, para ele, pessoas virtuosas e pessoas que revelam costumes virtuosos em determinadas circunstâncias não são a mesma coisa. Resumindo, CORNEILLE associa uma ideia completamente errada à palavra costumes, e não entendeu o que é a „proaeresis": o propósito, segundo o nosso sábio universal, o único através da qual as acções livres se tornam bons ou maus costumes. Não posso agora entrar por uma demonstração pormenorizada, que só pode ser feita de forma suficientemente elucidativa contextualmente, através do encadeamento silogístico de todas as ideias do crítico grego. Guardo-a, pois, para outra oportunidade, uma vez que aqui basta mostrar como é infeliz o subterfúgio encontrado por CORNEILLE, para quando há um desvio do caminho certo. Este subterfúgio tinha o seguinte sentido: que ARISTÓTELES entendia por bondade dos costumes o carácter brilhante e sublime de um hábito virtuoso ou criminoso, desde que seja adequado e conveniente para a personagem introduzida: le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit. „Em *Rodogune*", diz ele, „Cleópatra é extremamente má, não há assassínio traiçoeiro perante o qual ela recue, desde que se mantenha no trono, que prefere a tudo no mundo, tão violenta é a sua sede de poder. Mas todos os seus crimes estão associados a uma certa grandeza de alma, que tem algo de sublime, de tal modo que, ao mesmo tempo que condenamos os seus actos, temos de admirar a fonte de onde nascem. O mesmo me atrevo a dizer de *Le Menteur* [*O Mentiroso*]. A mentira é, sem dúvida, um hábito condenável; mas Dorante diz as suas mentiras com uma tal presença de espírito, com tanta vivacidade, que esta imperfeição o deixa ficar bem, e os espectadores têm de confessar que o dom de mentir assim é um vício de que um parvo não seria capaz." Realmente, CORNEILLE não podia ter tido uma ideia pior! Sigam-lhe o exemplo e lá se perde toda a verdade, todo o engano, toda a utilidade moral da tragédia! Pois a tragédia, que é sempre modesta e cândida, torna-se, com aquelas personagens brilhantes, fátua e romântica; porém, o vício envernizado, que nos encandeia por todos os lados, podemos considerá-lo do ponto de vista que quisermos. Querer desencorajar a insensatez apenas com as consequências funestas do vício, ocultando a torpeza intrínseca do mesmo! As consequências são acidentais; e a experiência ensina que tanto podem ser felizes como infelizes. Isto refere-se à purificação das paixões como CORNEILLE a entendia. Como eu entendo que ARISTÓTELES a ensinou, ela é absolutamente incompatível com um tal brilho enganador. O pano de fundo, que se coloca assim por trás do vício, faz com que eu reconheça perfeições onde elas não existem, faz com que eu tenha compaixão, quando não a devia ter. [...]

---

[34] Nesta passagem, Lessing cita, amiúde, o primeiro discurso de Corneille sobre o poema dramático. Veja-se Corneille, Pierre: „Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique", in: *Oeuvre Complètes*, Vol. III, Paris: Gallimard, 1987, pág. 117-141. [N. da T.]

Octogésimo quarto fascículo

19 de Fevereiro de 1768

Na vigésima primeira noite (segunda-feira, 27 de Julho) subiu à cena *Le père de famille* [*O pai de família*] de DIDEROT.

Uma vez que esta excelente peça, que só agrada medianamente aos franceses, – pelo menos só a muito custo pôde ser levada à cena uma ou duas vezes no teatro de Paris – segundo parece, se irá manter por muito, mesmo muito tempo nos nossos palcos, e porque não para sempre?; uma vez que, também aqui, não poderá ser representada vezes demais, espero vir a ter espaço e oportunidade para poder escrever tudo o que anotei, de tempos a tempos, tanto acerca da peça como de todo o sistema dramático do autor.

Vou começar bem pelo princípio. Não foi em *Le fils naturel* [*O filho natural*], nos diálogos publicados juntamente com a peça no ano de 1757, que DIDEROT exprimiu, pela primeira vez, o seu desagrado em relação ao teatro da sua nação. Anos antes já deixara entrever que não partilhava os elevados conceitos com que os seus conterrâneos se deixavam iludir e com que a Europa se deixava iludir por eles. Mas fê-lo num livro em que, de facto, não se procuram coisas destas; num livro no qual o tom de zombaria é tão dominante que à maior parte dos leitores parecerá que mesmo o que há nele de bom senso não é mais do que farsa e escárnio. Sem dúvida que DIDEROT tinha as suas razões para querer vir primeiro a público com a sua opinião mais recôndita num livro assim: um homem inteligente diz muitas vezes primeiro a rir o que, mais tarde, quer repetir a sério.

Este livro chama-se *Les bijoux indiscrets* [*As jóias indiscretas*], e DIDEROT não quer agora admitir que o escreveu. E faz muito bem; mas escreveu-o mesmo e teve de ser ele a escrevê-lo, se não quer ser acusado de plágio. Também é certo que só um homem assim novo, que viesse a envergonhar-se um dia de o ter feito, podia ter escrito este livro.

Não faz mal que poucos dos meus leitores conheçam este livro. Deus me livre de lho dar a conhecer mais do que me convém aqui.

Um imperador – sei lá onde e qual?! – tinha ouvido determinadas „jóias“ contarem tantas histórias horríveis, com o auxílio de um certo anel mágico, que a sua favorita não queria ouvir mais nada. Teria preferido cortar com todo o seu sexo por causa disto; pelo menos, decidiu, nos quinze dias seguintes, limitar os seus contactos apenas a sua majestade, o sultão, e a um par de cabeças inteligentes. Estas eram Selim e Riccaric: Selim, cortesão, e Riccaric, um membro da academia imperial, um homem que tinha estudado a Antiguidade e que era um grande admirador da mesma, mas sem ser um pedante.

A favorita conversa então com eles, e a conversa cai no horrível tom das palestras académicas, acerca do qual ninguém se indigna mais do que o sultão, porque se enfada de ser louvado sempre à custa de seu pai e dos seus antepassados, e prevê bem que a academia virá, um dia, também a sacrificar a sua fama aos seus sucessores. Selim, como cortesão, dava razão em tudo ao sultão; e assim se desenrola a conversa sobre o teatro.[35] [...]

Octogésimo quinto fascículo

26 de Fevereiro 1768

[...] Mas era evidente porque é que DIDEROT não via o teatro nacional nos píncaros da perfeição, em que devemos acreditar que está; porque é que ele encontrava tantos defeitos nas suas obras-primas: única e simplesmente para dar lugar às suas próprias peças. Tinha de desacreditar o método dos seus antecessores, porque sentia que, na continuidade do mesmo método, ele ficaria infinitamente aquém deles. Tinha de ser um mísero charlatão, que despreza toda e qualquer panaceia universal de outrem, para que ninguém compre outra que não a sua. E assim os Palissots caíram em cima das suas peças.

No entanto, ele também lhes tinha revelado algumas fraquezas em *Le fils naturel* [*O filho natural*]. Esta primeira tentativa não é, de longe, o que é *Le père de famille* [*O pai de família*]. Demasiada uniformidade dos caracteres, o romantismo destes caracteres, um diálogo formal, pomposo, um soar pedante de sentenças filosóficas à última moda: tudo isto facilitou o jogo aos críticos. Sobretudo a personagem solene da Teresia (ou Constância, como se chama no original), que aborda tão filosoficamente até mesmo o namoro, que discorre tão sabiamente com um homem que não gosta dela acerca dos virtuosos filhos que pensa vir a ter dele, foi motivo de hilaridade. Também não se pode negar que o estilo que DIDEROT imprimiu aos diálogos que lhe vêm apensos, que o tom que assumiu era um pouco vão e pomposo; que são apresentadas várias observações como se fossem descobertas inteiramente novas, que, no entanto, não eram novas, nem da autoria do escritor; que outras observações não tinham a profundidade que pareciam ter neste discurso deslumbrante.

---

[35] Diderot, Denis: *Les bijoux indiscrets*, in: *Oeuvres complètes, Tome III, Fiction I*, Édition critique et anotée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, Paris: Hermann, 1978, capítulo V „Entretien sur les lettres", págs. 158 a 168. [N. da T.]

Octogésimo sexto fascículo

26 de Fevereiro de 1768

Por exemplo, DIDEROT afirmou[36] que, na natureza humana, havia, no máximo, apenas uma dúzia de caracteres verdadeiramente cómicos, passíveis de grandes rasgos; e que as pequenas diferenças entre os caracteres humanos não podiam ser tão bem trabalhadas como os caracteres simples, não mistos. Por isso, propôs não colocar mais em cena os caracteres, mas antes as classes sociais; e queria tornar o respectivo tratamento no objecto principal da comédia séria. „Até agora," diz ele, „o carácter tem sido o objecto principal da comédia; e a condição apenas algo acessório, de agora em diante, a condição deve passar a ser o objecto principal, e o carácter o acessório. A partir do carácter se desenrolava toda a intriga: procuravam-se, em geral, as circunstâncias em que ele melhor se exprimia e ligavam-se estas circunstâncias entre si. De futuro, deve ser a condição, as suas obrigações, as suas prerrogativas, as suas dificuldades a servir de base para a obra. Esta fonte parece-me muito mais fecunda, mais vasta, de muito maior utilidade do que a dos caracteres. Se o carácter era só um pouco exagerado, o espectador podia dizer para si próprio: isto não sou eu. Mas uma coisa é impossível ele negar, que a condição que se põe em cena é a sua; ele não pode desconhecer as suas obrigações. Tem, necessariamente, que aplicar o que ouve a si próprio."[37]

---

[36] Cf. os diálogos que se seguem a *Le Fils Naturel.* [N. do A.]

[...]

---

[37] In Diderot, Denis: *Oeuvres complètes, Tome X, Le drame bourgeois, Fiction II*, Édition critique et anotée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet, Paris: Hermann, 1980, „Entretiens sur le fils naturel – Troisième entretien", pág. 144: „Jusqu'à présent, dans la comédie le caractère a été l'object principal, et la condition n'a été que l'accessoire; il faut que la condition devienne aujourd'hui l'object principal, et que le caractère ne soit que l'accessoire. C'est du caractère qu'on tirait toute l'intrigue. On cherchait en général les circonstances qui le faisaient sortir, et l'on enchaînait ces circonstances. C'est la condition, ses devoirs, ses avantages, ses embarras qui doivent servir de base à l'ouvrage. Il me semble que cette

DIDEROT tem razão: é melhor quando os caracteres são apenas diferentes, mas não contrastam. Caracteres contrastantes são menos naturais e aumentam o aspecto romântico que, já de si, raramente falta aos acontecimentos dramáticos. Por cada grupo da vida real em que o contraste dos caracteres se revela com tanto realce como o poeta cómico exige, encontrar-se-ão sempre centenas nos quais estes não são mais do que apenas diferentes. Muito certo! Mas não será um carácter que se mantém sempre no caminho certo, que a razão e a virtude lhe prescrevem, um fenómeno ainda mais raro? Em vinte grupos da vida real encontraremos, mais provavelmente, dez em que os pais adoptam caminhos opostos para a educação dos seus filhos, do que um em que se possa deparar com o verdadeiro pai. E este verdadeiro pai é, ainda por cima, sempre o mesmo, é só um único, ainda que as variações dele sejam infinitas. Em consequência, as peças que põem em cena o verdadeiro pai serão não só, cada uma de per si, menos naturais, mas também mais uniformes entre si, do que as que apresentam pais com princípios diferentes. Também é certo que os caracteres que, nos grupos mais calmos, parecem ser apenas diferentes, contrastam por si próprios, assim que um interesse conflituoso os põe em movimento. É mesmo natural que, nessa altura, se esforcem por parecer ainda mais afastados

---

source est plus féconde, plus étendue, et plus utile que celle des caractères. Pour peu que le caractère fût chargé, un spectateur pouvait se dire à lui-même, ce n'est pas moi. Mais il ne peut se cacher que l'état qu'on joue devant lui ne soit le sien; il ne peut méconnaître ses devoirs. Il faut absolument qu'il s'applique ce qu'il entend." [N. da T.]

um do outro do que o estão realmente. O impulsivo estará a ferro e fogo contra aquele que lhe parece comportar-se de forma mais tíbia, e o tíbio será frio como gelo, para deixar que aquele cometa tantos actos precipitados quantos lhe possam ser úteis.

Octogésimo sétimo e octogésimo oitavo fascículos

4 de Março de 1768

„O género cómico“, diz DIDEROT, „refere-se aos tipos e o trágico aos indivíduos. Eu explico. O herói de uma tragédia é um determinado homem: é Régulo, é Bruto, ou Catão, e não outro qualquer. A personagem principal de uma comédia deve, pelo contrário, representar um grande número de pessoas. Se, por acaso, lhe atribuíssemos uma fisionomia, à qual se assemelhasse apenas um indivíduo no mundo, então a comédia regressaria à sua infância.“[38]

[...]

---

[38] In: „Troisième entretien“, ibidem, pág. 133: „Le genre comique est des espèces, et le genre tragique est des individus. Je m'explique. Le héros d'une tragédie est tel ou tel homme. C'est ou Regulus, ou Brutus, ou Caton, et ce n'est point un autre. Le principal personnage d'une comédie doit au contraire représenter un grand nombre d'hommes. Si par hasard on lui donnait une physiognomie si particulière qu'il n'y eût dans la société qu'un seul individu qui lui ressemblât, la comédie retournerai à son enfance, et dégénérarait en satire.“ Note-se que Lessing deixa de fora, na sua tradução, o último segmento da frase: „e degeneraria em sátira“. [N. da T.]

DIDEROT tentou ressalvar um subterfúgio, segundo penso. Diz, no seguimento da passagem citada: „No género sério, os caracteres serão, muitas vezes, tão universais como no género cómico; mas serão sempre menos individuais do que no género trágico.“[39] Assim, ele responderia: O carácter de Dorval não é um carácter cómico; é um carácter como exige o género sério; tal como este tem de preencher o espaço entre a comédia e a tragédia, também os caracteres do mesmo se devem manter a meio entre os caracteres cómicos e os trágicos; não precisam de ser tão universais como os primeiros, desde que não sejam completamente individualizados como os segundos; e o carácter de Dorval é deste tipo.

Assim, teríamos chegado, felizes, ao ponto de onde partimos. Queríamos averiguar se é verdade que a tragédia tem indivíduos, mas a comédia tipos, isto é, se é verdade que as personagens da comédia devem abranger uma grande quantidade de pessoas e, ao mesmo tempo, representá-las, ao passo que o herói da tragédia, ao invés, só é, e só deve ser, tal ou tal pessoa, só Régulo, ou Bruto, ou Catão. Se é verdade, também o que DIDEROT diz das personagens do género intermédio, a que ele chama a comédia séria, não apresenta dificuldade, e o carácter do seu Dorval não seria tão repreensível. Mas se não é verdade, este cai por si próprio, e não se pode conceder uma justificação ao carácter do filho natural, com base numa classificação tão arbitrária.

---

[39] Ibidem, pág. 134: „Dans le genre sérieux, les caractères seront souvent aussi généraux que dans le genre comique; mais ils seront toujours moins individuels que dans le genre tragique.“ [N. da T.]

Octogésimo nono fascículo

8 de Março de 1768

Primeiro, tenho de observar que DIDEROT deixou a sua asserção sem qualquer prova. Deve tê-la considerado como uma verdade que ninguém poria em dúvida, nem poderia fazê-lo; que só se poderia conceber para reflectir, simultaneamente, a sua razão de ser. Tê-la-ia encontrado ele nos nomes autênticos das personagens trágicas? Porque estas se chamam Aquiles, e Alexandre, e Catão, e Augusto, e porque Aquiles, Alexandre, Catão e Augusto foram indivíduos realmente existentes, será que ele concluiu daí que, em consequência, tudo o que o poeta os faz dizer e fazer na tragédia também só poderia ser atribuído a este indivíduo assim chamado e a mais nenhum no mundo? Quer parecer que sim.

Mas este erro já ARISTÓTELES o tinha refutado há dois mil anos e, com base na verdade contrária, justificado a diferença fundamental entre a história e a poesia, bem como a maior utilidade da última em relação à primeira. E fê-lo de modo tão evidente que só posso citar as suas próprias palavras, para não provocar maior surpresa por DIDEROT não poder ter a mesma opinião dele em relação a uma coisa tão óbvia.

„Disto decorre", diz ARISTÓTELES,[40] depois de ter fixado as características essenciais da fábula, „disto decorre claramente que o ofício do poeta não é narrar o que aconteceu, mas narrar de que natureza é o que aconteceu, e o que teria sido possível de acordo com a verosimilhança ou a necessidade. Pois o historiador e o poeta não se distinguem pela linguagem em verso ou em prosa; podemos passar os livros de HERÓDOTO para verso, e estes continuam a ser uma história tal como o eram em prosa. Antes se distinguem porque aquele narra o que aconteceu; este, porém, a natureza do que aconteceu. Por isso, a poesia é também mais filosófica e mais útil do que a história. Pois a poesia ocupa-se mais do universal, e a história do particular. O universal, porém, é o modo como um homem falaria e se comportaria, de acordo com a verosimilhança ou a necessidade; o que a poesia intenta com a atribuição dos nomes. O particular, pelo contrário, é o que Alcibíades fez ou sofreu. Na comédia já isto se revelou manifestamente; pois quando a fábula é composta de acordo com a verosimilhança, dão-se nomes ao acaso, e não se faz como os poetas iâmbicos, que se ficam pelo particular. Na tragédia, contudo, respeitam-se os nomes já existentes; pela razão que o possível é verosímil, e não acreditamos ser possível o que nunca aconteceu; assim como o que aconteceu tem, obviamente, de ser possível, pois não teria acontecido, se não fosse possível. E, no entanto, também nas tragédias, nalgumas, só um ou dois nomes são conhecidos, os outros são inventados; noutras até nenhum é conhecido, como em *A Flor* de AGATHON. Pois nesta peça a acção e os nomes são todos inventados e, apesar disso, ela não agrada menos."

---

[40] *Poética*, cap. nono. [N. do A.]

Neste passo, que introduzo na minha própria tradução, na qual fui tão literal quanto possível, há várias coisas que não foram entendidas ou foram mal explicadas pelos intérpretes que pude ainda consultar. Devo passar a mencionar o que é aqui pertinente.

É indiscutível que Aristóteles não faz distinção nenhuma entre as personagens da tragédia e da comédia no que respeita à sua universalidade. Tanto umas como as outras, sem excluir até as personagens da epopeia, todas as personagens da imitação poética, sem excepção, devem falar e actuar, não do modo que lhes poderia competir única e exclusivamente a si próprias, mas como qualquer um da mesma condição e nas mesmas circunstâncias deveria, e poderia, falar ou actuar. Unicamente nesta universalidade, neste καθολου reside a razão por que a poesia é mais filosófica e, consequentemente, mais edificante do que a história; e se é verdade que o poeta cómico que quisesse atribuir às suas personagens uma fisionomia tal que apenas um indivíduo no mundo se lhe assemelhasse faria com que a comédia, como diz Diderot, regressasse à sua infância e se tornasse em sátira, é igualmente verdade que o poeta trágico que quisesse apresentar apenas determinado indivíduo, apenas César, apenas Catão, com todas as particularidades que conhecemos dele, sem mostrar, ao mesmo tempo, como todas estas particularidades estavam relacionadas com o carácter de César e de Catão, que as podem partilhar com várias outras pessoas, que este poeta, digo eu, enfraqueceria a tragédia e rebaixá-la-ia ao nível da história.

Mas Aristóteles também diz que a poesia visa esta universalidade das personagens com o nome que lhes atribui (όυ ϛοχαζεται η῾ ποιησις ὀνοματα ἐπιτιθεμενη;), o que se manifestou com clareza especialmente na comédia.

E isto é o que, segundo os intérpretes, ARISTÓTELES se contentou em dizer; mas que não explicaram minimamente. Houve até vários que se expressaram de modo que se vê bem que não pensaram nada acerca disto ou o que pensaram estava errado. A questão é: ao atribuir nomes às suas personagens, qual é atitude da poesia em relação à universalidade destas mesmas personagens? E como é que este seu respeito pela universalidade das pessoas se tornou manifesto, há já muito tempo, em especial na comédia? [...] Não basta que a poesia possa ter em vista a universalidade, independentemente dos nomes assumidos pelas diferentes personagens, ARISTÓTELES diz que é com os próprios nomes que ela tem em vista a universalidade: ὁυ ϛοχαζεται. Entendo que as duas coisas não são o mesmo. Mas se não são o mesmo, põe-se, necessariamente, a questão: como é que a poesia tem em vista a universalidade? E a esta questão os intérpretes não dão resposta.

Nonagésimo fascículo

11 de Março de 1768

[...]

Sem mais rodeios: aconteceu como vou dizer. A comédia deu nomes às suas personagens que, graças à sua derivação e composição gramaticais ou a outros significados, exprimiam a natureza destas personagens, numa palavra, deu-lhes nomes falantes, nomes que bastava ouvir para se saber logo as características de quem os tem.

[...] Quem se quiser convencer disto através de mais exemplos só precisa de analisar os nomes usados por PLAUTO e TERÊNCIO. Como todas as suas peças são tiradas do grego, também os nomes das suas personagens são de origem grega e têm sempre uma relação etimológica com o estatuto, o modo de pensar ou com algo que estas personagens podem ter de comum com várias pessoas; isto mesmo quando não somos capazes de indicar esta etimologia sempre com clareza.

Não quero deter-me num assunto tão conhecido, mas tenho que exprimir a minha surpresa pelo facto de os intérpretes de ARISTÓTELES não se recordarem dele, quando ARISTÓTELES chama, de modo tão incontestável, a atenção para ele. [...]

Nonagésimo primeiro fascículo

15 de Março de 1768

[...]

Pode dizer-se que não era raro os próprios nomes autênticos referirem-se mais ao universal do que ao particular. Com o nome de SÓCRATES, ARISTÓFANES não queria ridicularizar ou tornar suspeito o indivíduo, mas todos os sofistas que se imiscuíam na educação da juventude. O sofista perigoso em si é que era o seu objecto, e só lhe chamou SÓCRATES porque SÓCRATES tinha fama de o ser. Daí uma quantidade de traços que não se coadunavam com SÓCRATES; de modo que SÓCRATES poderia, à vontade, ter-se erguido no teatro e submetido a uma comparação. Mas como se interpreta mal a essência da comédia, quando se declara que estes traços que não correspondem à realidade não são mais do que calúnias intencionais, e não se quer reconhecê-los como o que são de facto, como ampliações do carácter individual, como elevações do pessoal ao nível do universal!

[...]

Quero apenas fazer a aplicação aos nomes autênticos da tragédia. Tal como o SÓCRATES de ARISTÓFANES não representava, nem pretendia representar, o indivíduo deste nome, tal como este ideal personificado de uma sabedoria teórica, fátua e perigosa só teve o nome de SÓCRATES porque SÓCRATES era, em parte, conhecido como um mistificador e um sedutor assim e, em parte, ainda havia de vir a ser mais conhecido; tal como só o conceito de estado e carácter que se associava e ainda viria a associar mais ao nome de SÓCRATES levou o poeta a escolher este nome, também é apenas a ideia do carácter que estamos habituados a associar aos nomes de Régulo, Catão, Bruto, a razão por que o poeta trágico dá estes nomes às suas personagens. Apresenta um Régulo, um Bruto, não para nos dar a conhecer as verdadeiras acções destes homens, não para reavivar a sua memória, mas para nos divertir com acções que podem e têm de ocorrer, em geral, a homens com este carácter. Embora seja verdade que abstraímos o carácter destes das acções reais, daí não decorre que o seu carácter se deva também às suas acções; não é raro ele poder mostrar-nos outras diferentes, bem mais breves, bem mais naturais, com as quais eles não têm mais nada em comum do que terem brotado de uma mesma fonte, mas que percorreram desvios e regiões impossíveis de detectar, que corromperam a sua integridade. Neste caso, o poeta preferirá, simplesmente, as inventadas às reais, mas deixará sempre os nomes verdadeiros às personagens. E isto por duas razões: primeiro porque, ao ouvir este nome, já estamos habituados a pensar num carácter tal como ele o mostra na sua universalidade; segundo, porque parece que acontecimentos reais estão ligados a nomes reais, e tudo o que alguma vez aconteceu é mais verosímil do que o que não aconteceu. A primeira destas razões decorre da associação dos conceitos aristotélicos; é fundamental, e ARISTÓTELES não teve necessidade de se deter mais largamente com ela; mas fê-lo em relação à segunda, como uma razão vinda de outro lado e por acrescento. Mas isto fica fora do meu caminho e, de um modo geral, os intérpretes não a entenderam tão mal como à primeira.

Voltemos, agora, à asserção de DIDEROT. Se posso crer que interpretei bem a doutrina de ARISTÓTELES, também posso crer que demonstrei que as coisas em si não podem ser diferentes do que ARISTÓTELES ensinou. Os caracteres da tragédia têm, pois, de ser tão universais como os caracteres da comédia. A diferença que DIDEROT postula é falsa, ou então DIDEROT entendeu por universalidade de um carácter algo inteiramente diferente do que ARISTÓTELES entendia.

Nonagésimo segundo fascículo

18 de Março de 1768

E porque não há-de ser este o caso? Pois encontro ainda outro crítico, de prestígio não inferior, que se exprime quase como DIDEROT, que parece contradizer ARISTÓTELES quase tão linearmente, mas que, no fundo, o contradiz tão pouco que tenho que reconhecê-lo, entre todos os críticos, como aquele que veio lançar mais luz sobre esta matéria.

Trata-se do comentador inglês da *Poética* de HORÁCIO: HURD, um escritor da categoria dos que só muito tarde são conhecidos entre nós, através de traduções. [...]

HURD acrescentou ao seu comentário um tratado *acerca dos diferentes géneros dramáticos.* Pois pensava ter observado que, até à data, só tinham sido levadas em consideração as leis gerais deste tipo de poesia, sem fixar as fronteiras entre os diferentes géneros da mesma. No entanto, isto deveria ser feito, para se poder fazer uma apreciação correcta dos méritos próprios de cada género. Depois de ter estabelecido a intenção do drama em geral e, em particular, dos três géneros respectivos com que se depara – da tragédia, da comédia e da farsa – deduz dessas intenções gerais e particulares tanto as propriedades que têm em comum como aquelas em que têm de se diferenciar umas das outras.

Entre as últimas, no que respeita à tragédia e à comédia, conta ele também o facto de à tragédia se adequar mais um acontecimento real e à comédia um inventado. Posto isto, prossegue: The same genius in the two dramas is observable, in their draught of *characters*. Comedy makes all its characters *general*; Tragedy *particular*. The „*Avare*" of MOLIÈRE is not so properly the picture of a *covetous man*, as of *covetousness* itself. RACINE'S „*Nero*" on the other hand, is not a picture of *cruelty*, but of a *cruel man*.[41] Isto é: „O mesmo génio se observa no modo como os dois dramas retratam os *caracteres*. A comédia torna todos os seus caracteres *universais*; a tragédia *particulares*. *L'avare* de MOLIÈRE não é propriamente a imagem de um *homem avarento*, mas da própria *avareza*. O *Nero* de RACINE, por outro lado, não é a imagem da *crueldade*, mas a de um *homem cruel*."

HURD parece concluir o seguinte: se a tragédia exige um acontecimento real, também os seus caracteres têm de ser reais, isto é, ter as características que existem realmente nos indivíduos; se, pelo contrário, a comédia se pode satisfazer com acontecimentos inventados, se os acontecimentos prováveis, em que os caracteres se podem revelar em toda a sua dimensão, são preferíveis aos reais que não lhe permitem ter um espaço de manobra tão vasto, então também os seus caracteres podem e devem ser mais universais do que os que existem na natureza; visto que, na nossa imaginação, o próprio universal tem um tipo de existência que está para a existência real do indivíduo assim como o provável está para o verdadeiro.

---

[41] Q. Horatii Flacci Epistolae ad Pisones, et Augustum. With an English Commentary and Notes. To which are added Critical Dissertations, in: *The Works of Richard Hurd*, DD. Lord Bishop of Worcester, in Eight volumes, London 1811, Reprint New York: Ams Press Inc., 1977, Vols. I e II. Trata-se aqui da segunda dissertação: „A Dissertation on the Provinces of Drama", Vol. II, págs. 30 a 105; citação pág. 48. [N. da T.]

Não quero analisar agora se este modo de concluir não é um mero círculo; quero apenas aceitar a conclusão, tal como lá está, e como parece contradizer frontalmente a doutrina de ARISTÓTELES. Mas, como disse, parece apenas, o que se deduz dos esclarecimentos seguintes de HURD.

„Mas será útil aqui", continua ele, „evitar um *duplo* equívoco, que o princípio acabado de mencionar poderia parecer favorecer.

O *primeiro* refere-se à tragédia, a respeito da qual disse que mostra caracteres particulares. Quero dizer, os seus caracteres são mais particulares do que os da comédia. Isto é: a *intenção* da tragédia não exige e não permite que o poeta concentre tantas circunstâncias características da apresentação dos costumes, como na comédia. Pois naquela não se mostra mais do carácter do que o que o decorrer da acção exige necessariamente. Nesta, pelo contrário, todos os traços pelos quais se costuma distinguir são procurados e utilizados com desvelo.

[...]

Segundo, no que respeita à comédia, já disse que deve mostrar caracteres universais, e apresentei como exemplo *L'avare* de MOLIÈRE, que corresponde mais à ideia da *avareza* do que a um verdadeiro homem avarento. Mas também aqui não se devem interpretar as minhas palavras com todo o rigor. Quer-me parecer, neste exemplo, que o próprio Molière cometeu um erro; talvez não seja, pois, impróprio de todo tornar compreensível a minha opinião com o esclarecimento necessário.

Visto que o palco cómico tem o objectivo de descrever caracteres, penso que este objectivo pode ser alcançado com a maior perfeição quando torna os caracteres tão universais quanto possível. Pois na medida em que, deste modo, a personagem apresentada na peça se torna, simultaneamente, o representante de todos os caracteres deste tipo, o nosso prazer com a veracidade da representação pode encontrar nisso tanto sustento quanto possível. Mas esta universalidade não tem de se estender ao nosso conceito dos efeitos *possíveis* do carácter considerados em abstracto, mas apenas à manifestação *real* das suas forças, tal como são justificadas pela experiência, e podem ter lugar na vida de todos os dias. Nisto MOLIÈRE e, antes dele, PLAUTO erraram; em vez de mostrarem a imagem de um *homem avarento*, deram a descrição extravagante e repulsiva da *paixão da avareza*. Chamo-lhe uma descrição *extravagante* porque não tem um modelo na natureza. Chamo-lhe uma descrição *repulsiva* porque, como é a descrição de uma *paixão simples e não mista*, faltam-lhe todas as luzes e sombras, cuja combinação certa lhe poderia emprestar força e vida. Estas luzes e sombras são a mescla de diversas paixões que, juntamente com a paixão principal ou *dominante*, constituem o carácter humano; e esta mescla tem de se encontrar em todos os quadros de costumes, porque se admitiu que o drama deve representar principalmente a vida real. Mas a imagem da paixão *dominante* deve ser esboçada de forma tão geral quanto o seu conflito com as outras paixões o queira permitir na natureza, para que o carácter a apresentar se possa exprimir mais fortemente."

Nonagésimo terceiro fascículo

22 de Março de 1768

[...]

Quem quiser ver claramente os contra-sensos dos costumes dramáticos de acordo com ideias abstractas só tem de pegar em *Everyman out of his Humor* [*Tòdo-o-Mundo mal humorado*] de BEN JONSON, que é supostamente uma peça característica, mas que, de facto, não é mais do que uma peça pouco natural e, como os pintores diriam, um quadro *violento* de um grupo de paixões isoladas, cujo modelo não se encontra em parte alguma na vida real. No entanto, esta comédia teve sempre os seus admiradores. [...]

Também aqui temos que observar que SHAKESPEARE é um exemplo perfeito, tal como em todas as outras belezas ainda mais essenciais do drama. Quem quiser ler atentamente as suas comédias com esta intenção, verificará que os seus caracteres, *por mais fortemente que sejam pintados*, se exprimem, durante a maior parte dos respectivos papéis, sempre exactamente como todos os outros, e as suas características essenciais e dominantes só vêm a lume ocasionalmente, conforme as circunstâncias dão ocasião para uma manifestação espontânea. Esta excelência das suas comédias resulta do facto de ele ter copiado fielmente a natureza, e de o seu génio vivo e fogoso estar atento a tudo o que pudesse sobrevir de útil para o desenrolar das cenas; pelo contrário, a *imitação* e as *faculdades reduzidas* induzem os escritores menores a esforçar-se por não esquecer este objectivo por um momento que seja, e a manter, com um zelo apreensivo, os seus caracteres preferidos permanentemente em cena e em actividade constante. [...]

Nonagésimo quarto fascículo

25 de Março de 1768

Isto é tudo no que respeita à universalidade dos caracteres cómicos e aos limites desta universalidade na opinião de HURD! Mas será necessário apresentar a segunda passagem onde ele garante ter explicado em que medida cabe alguma universalidade também aos caracteres trágicos, embora sejam só particulares, antes de podermos chegar à conclusão se HURD concorda com DIDEROT, e ambos com ARISTÓTELES.

„*Veracidade*", diz ele, „quer dizer na poesia um modo de expressão que é adequado à natureza geral das coisas; *falsidade*, pelo contrário, um modo tal que, embora se adapte ao caso especial em questão, não esteja, todavia, de acordo com essa mesma natureza geral. Para se conseguir esta veracidade da expressão na poesia dramática, recomenda HORÁCIO[42] duas coisas: *primeiro*, estudar diligentemente a filosofia socrática; *segundo*, esforçar-se por obter um conhecimento exacto da vida humana. Aquela, porque é um mérito desta escola, „ad veritatem vitae propius accedere",[43] ter verdadeiro acesso à verdade de vida; isto para poder atribuir à nossa imitação uma semelhança ainda mais geral. Para nos convencermos disto, basta considerar que nas obras da imitação nos podemos manter demasiado próximo da *verdade*, e isto de duas maneiras. O artista, quando quer imitar a natureza, pode esforçar-se, excessivamente medroso, por esboçar todas as *particularidades* do seu assunto, falhando assim a ideia geral do *género*. Ou pode, quando se esforça por transmitir esta ideia geral, compô-la a partir de demasiados casos da vida *real*, quando devia antes extraí-la do conceito mais puro, que se encontra apenas na ideia da alma. [...]

---

[42] *De arte poetica*, V. 310.317.18. [N. do A.]

[43] *De Orationes* I. 51. [N. do A.]

Vemos, portanto, que o poeta imita tanto mais fielmente a verdade geral quanto mais se afasta da verdade individual e específica. [...] Quando SÓFOCLES era acusado de que faltava veracidade aos seus caracteres, ele costumava responder que descrevia os homens como deviam ser, e EURÍPIDES como eles eram: Σοφοκλης ἐφη, ἀυτος μεν ὁιους δει ποιειν Ευριπιδην δε ὁιοι ἐισι.[44] O sentido disto é o seguinte: SÓFOCLES tinha, devido ao seu extenso contacto com os homens, alargado a ideia limitada e acanhada, que resulta da observação dos caracteres *individuais*, a um conceito integral da estirpe; o filosófico EURÍPIDES, pelo contrário, que tinha passado a maior parte do seu tempo na academia e queria abranger a vida a partir daí, concentrou demasiado o olhar no indivíduo, fixou-o em pessoas realmente existentes, mergulhou a estirpe no indivíduo e, por consequência, conforme os assuntos em vista, retratou os seus caracteres como naturais e verdadeiros, mas aqui e além sem a semelhança geral superior que se exige da perfeição da verdade poética.

---

[44] *Poética*, cap. 25. [N. do A.]

[...]

Ao reflectir a natureza universal do homem, o filósofo aprende como deve ser elaborada a acção que tem a sua origem na preponderância de certas inclinações e atributos, isto é, aprende o comportamento que o carácter aliado a essa acção exige. Mas saber, clara e fidedignamente, até que ponto e com que grau de firmeza este ou aquele carácter se exprimiria mais provavelmente, em determinadas ocasiões, é, única e exclusivamente, fruto do nosso conhecimento do mundo. Não é de supor que fossem muito frequentes os exemplos desta falta de conhecimento num poeta como era EURÍPIDES; além disso, nos casos em que isto se verifique nas peças que nos restaram dele, esta falta de conhecimento dificilmente será tão evidente que salte aos olhos de um leitor comum. Só podem ser subtilezas que apenas o verdadeiro crítico tem capacidade para distinguir; mas a uma tal distância temporal, e por ignorância dos costumes gregos, também a este pode parecer errado algo que, no fundo, é belo. [...]

Nonagésimo quinto fascículo

29 de Março de 1768

[...]

Independentemente da intenção com que introduzi estas longas passagens de HURD, elas incluem, incontestavelmente, tantas observações subtis que o leitor certamente me dispensará de me desculpar pela sua inclusão. Só receio ter perdido de vista a minha intenção. Mas esta era mostrar que HURD, tal como DIDEROT, atribui à tragédia caracteres particulares e à comédia universais e, apesar disso, não quer contradizer ARISTÓTELES, que exige universalidade a todos os caracteres poéticos e, consequentemente, também aos trágicos. HURD explica-se assim: o carácter trágico tem de ser particular ou menos universal do que o cómico, isto é, tem de manifestar menos o tipo a que pertence; apesar disso, o pouco que se acha por bem mostrar dele deve ser concebido de acordo com o universal que ARISTÓTELES exige.[45]

Agora põe-se a questão de saber se DIDEROT também queria ser entendido assim. Porque não, se atribuísse importância ao facto de não ser apanhado, em parte alguma, em contradição com Aristóteles? Pelo menos a mim, que atribuo importância a que duas cabeças pensantes não digam sim e não acerca da mesma coisa, poder-me-ia ser permitido conferir-lhe esta interpretação, atribuir-lhe este subterfúgio.

Mas antes uma palavra acerca deste subterfúgio! Quer-me parecer que é um subterfúgio, e ao mesmo tempo não o é. Pois a palavra *universalidade* é, obviamente, usada com um sentido duplo e inteiramente oposto. Aquele com que HURD e DIDEROT a negam ao carácter trágico não é o mesmo significado com que

---

[45] In calling the tragic character *particular*, I suppose it only *less representative* of the kind than the comic; not that the draught of so much character as it is concerned to represent should not be *general*. [N. do A.] Op. cit., pág. 49.

HURD a aceita nele. Ora é nisto mesmo que o subterfúgio assenta; mas que aconteceria, se um excluísse terminantemente o outro?

No primeiro sentido, um carácter *universal* quer dizer aquele em que se condensa o que se observou em diversos indivíduos ou em todos; quer dizer, numa palavra, um carácter *sobrecarregado*; é mais a ideia personificada de um carácter do que uma personagem caracterizada. No outro sentido, porém, um carácter *universal* significa aquele em que se tomou uma certa média, uma proporção intermédia do que se observou em diversos indivíduos ou em todos; quer dizer, numa palavra, um carácter *comum*, não o próprio carácter em si, mas apenas o grau, a medida em que este é vulgar.

HURD tem plena razão em explicar o termo καφολου de ARISTÓTELES como a universalidade no segundo sentido. Mas, então, se ARISTÓTELES exige esta universalidade tanto dos caracteres cómicos como dos trágicos, como é possível que o mesmo carácter possa ter também a outra universalidade? Como é possível que seja, simultaneamente, *sobrecarregado* e *comum*? E mesmo supondo que não era, de longe, tão sobrecarregado como os caracteres na peça de BEN JONSON que censurámos; supondo que se poderia admitir ainda como existente num indivíduo, e que houvesse exemplos de que se tivesse manifestado, de facto, com tanta força e tão ininterruptamente em vários seres humanos, não seria, apesar disso, ainda muito mais *invulgar* do que o que a universalidade de ARISTÓTELES lhe permite que seja?

Esta é a dificuldade! – Faço lembrar aqui aos meus leitores que estas páginas não devem encerrar um sistema dramático. Não sou, pois, obrigado a resolver todas as dificuldades que levanto. Os meus pensamentos podem parecer estar sempre pouco associados, ou até mesmo contradizer-se, desde que sejam pensamentos que lhes dêem matéria para pensarem por si. Aqui, quero apenas espalhar *fermenta cognitionis*, o fermento da cognição.

Nonagésimo sexto fascículo

1 de Abril de 1768

A maior parte do que nós, alemães, ainda temos nas letras são tentativas de gente nova. Entre nós, é quase generalizado o preconceito que só às pessoas novas compete trabalhar neste campo. Os homens feitos, diz-se, têm estudos mais sérios, ou negócios mais importantes para os quais a Igreja ou o Estado os chamam. Versos e comédias são brincadeiras; quando muito exercícios preparatórios com que se podem ocupar, no máximo, até aos vinte e cinco anos. Assim que nos aproximamos da idade adulta devemos dedicar as nossas forças a um cargo útil; e se este cargo nos deixa algum tempo livre para escrever, não devemos escrever senão algo que possa impor-se devido à sua circunspecção e ao seu estatuto burguês: um belo compêndio para as faculdades superiores, uma boa crónica da querida cidade natal, uma prédica edificante e coisas assim.

Daí advém, pois, que as nossas letras tenham – não quero dizer só em relação à literatura dos antigos, mas até em relação a todos os povos civilizados mais recentes,

– uma imagem tão juvenil, mesmo pueril; e ainda continuarão a tê-la por muito tempo. Sangue e vida, colorido e fogo não lhe faltam mas, bem vistas as coisas, ainda carece muito de força e nervos, medula e ossos. Ainda temos tão poucas obras em que um homem habituado a pensar goste de pegar, quando quer reflectir para repouso e conforto, fora do círculo monótono e maçador das suas ocupações diárias! Que alimento intelectual pode um homem destes encontrar, por exemplo, nas nossas comédias altamente triviais? Jogos de palavras, adágios, piadas, como se ouvem todos os dias nas vielas; coisas assim fazem rir a plateia, que se diverte como pode. Mas quem quer mais do que abanar a barriga, quem quer rir também com a razão, vai lá uma vez e não volta mais.

Quem nada tem, nada pode dar. Um jovem que acaba de entrar no mundo não pode, de todo em todo, conhecer o mundo e descrevê-lo. O maior génio cómico apresenta-se, nas obras de juventude, oco e fútil; até mesmo das primeiras peças de MENANDRO, diz PLUTARCO que não se podiam comparar com as mais tardias e as últimas.[46] Destas, porém, acrescenta, se pode deduzir o que poderia ter vindo a fazer, se tivesse vivido mais tempo. E com que idade pensais que morreu MENANDRO? Quantas comédias achais que já tinha escrito? Nada menos que cento e cinco, e com cinquenta e dois anos.

Nenhum dos nossos poetas cómicos já falecidos, de que ainda valha a pena falar, chegou a esta idade; nenhum dos que ainda estão vivos tem, no momento, esta idade; nem uns nem outros escreveram um quarto das peças que MENANDRO escreveu. E a crítica não teria a dizer deles o que achou de MENANDRO? Mas que se atreva, e fale!

---

[46] Na comparação entre Aristófanes e Menandro, da qual chegou até nós apenas um fragmento. [N. da T.]

E não são só os autores que a ouvem com desdém. Temos, graças a Deus, agora uma geração de críticos, cuja melhor crítica consiste em ... tornar suspeita toda a crítica. „Génio! Génio!", gritam. „O génio está acima de todas as regras! O que o génio faz, é a regra!" Assim adulam o génio; creio que para que os consideremos também génios. Mas revelam bem que não sentem em si nem uma centelha dele, quando acrescentam, logo de seguida: „As regras oprimem o génio!" Como se o génio se deixasse oprimir fosse pelo que fosse no mundo! E ainda por cima, por algo que tem origem nele próprio. Nem todo o crítico é um génio, mas cada génio é um crítico nato. Tem em si a amostra de todas as regras. Compreende, conserva e segue apenas as que exprimem os seu sentimentos por palavras. E estes seus sentimentos expressos por palavras poderiam diminuir a sua actividade? Debatei com ele o que quiserdes; só vos compreenderá na medida em que reconheça as vossas premissas generalizadas ao contemplá-las, no momento, num caso concreto; e só conservará a recordação deste caso concreto que, durante o trabalho, não pode actuar nem mais nem menos sobre as suas forças do que a recordação de um exemplo feliz é capaz de as influenciar. Afirmar, pois, que as regras e a crítica podem oprimir o génio é afirmar, por outras palavras, que os exemplos e a prática o podem fazer; quer dizer: limitar o génio não apenas a si próprio, mas limitá-lo até mesmo à sua primeira tentativa.

Estes sábios senhores também não sabem o que querem, quando se lamentam, com tanto prazer, acerca das impressões negativas que a crítica causa no público apreciador! Preferem convencer-nos que ninguém mais acha uma borboleta colorida bonita, desde que a maldosa lupa deixa reconhecer que as suas cores são apenas pó.

„O nosso teatro“, dizem, „ainda está numa idade tenra demais para poder suportar o ceptro monárquico da crítica. É quase mais necessário mostrar os meios pelos quais o ideal deve ser alcançado do que demonstrar até que ponto ainda estamos longe deste ideal. O palco tem que ser reformado através de exemplos, não através do raciocínio. Raciocinar é mais fácil do que inventar.“

Quer isto dizer exprimir pensamentos por palavras, ou não quererá antes dizer procurar pensamentos para as palavras e não conseguir encontrar nenhuns? E quem são os que falam tanto de exemplos e de sermos nós próprios a inventar? Que exemplos deram eles? Que é que inventaram eles próprios? Cabeças espertas! Quando lhes aparecem exemplos para julgar, querem antes regras; e quando devem julgar as regras, querem antes que lhes dêem exemplos. Em vez de provarem que uma crítica está errada, provam que é severa demais; e crêem tê-la refutado! Em vez de refutar um raciocínio, observam que inventar é mais difícil do que raciocinar; e crêem tê-lo provado!

Quem raciocina bem também inventa, e quem quer inventar tem de saber raciocinar. Só acreditam que se pode separar uma coisa da outra os que não têm predisposição nem para uma, nem para a outra.

[...]

Nonagésimo sétimo fascículo

5 de Abril de 1768

[...]

A vantagem que têm na comédia os costumes locais repousa no conhecimento íntimo que temos deles. O poeta não tem primeiro que no-los dar a conhecer; está liberto de todas as descrições e insinuações a este respeito; pode deixar que as suas personagens actuem logo de acordo com os seus costumes, sem ter de nos descrever primeiro, enfadonhamente, estes mesmos costumes. Os costumes locais facilitam, pois, o trabalho e contribuem para a ilusão do espectador.

Porque haveria o poeta trágico de se privar desta dupla vantagem importante? Também ele tem razão para facilitar, tanto quanto possível, o trabalho, para não gastar as suas forças com um objectivo secundário, mas de as poupar todas para o objectivo principal. Também para ele, o importante é a ilusão do espectador. Responder-se-á aqui, talvez, que a tragédia não necessita grandemente dos costumes; que pode prescindir inteiramente deles. Mas então também não precisa de costumes estranhos; e os poucos costumes que quer ter e mostrar será sempre melhor que sejam tirados dos costumes locais do que dos estranhos.

Os gregos, pelo menos, nunca tiveram como base outros costumes, não só na comédia, como também na tragédia. Preferiram mesmo emprestar os seus próprios costumes gregos a povos estrangeiros, a cuja história pediam emprestado, por vezes, o tema para as suas tragédias, de preferência a diminuir a força dos efeitos do teatro com costumes estranhos incompreensíveis. Quanto aos trajes, que são tão ansiosamente recomendados aos nossos poetas trágicos, pouca ou nenhuma importância lhes davam. O melhor exemplo disto são *Os Persas* de ÉSQUILO; e a razão por que pensavam dever ligar-se tão pouco ao traje é fácil de deduzir da intenção da tragédia.

Mas estou a entrar demais pela parte do problema que menos me interessa agora. Ao afirmar que, também na tragédia, os costumes locais seriam mais adequados do que os estranhos, estou a pressupor como incontestável que pelo menos na comédia o são. [...]

Centésimo primeiro, segundo, terceiro e quarto fascículos

19 de Abril de 1768

Centésimo primeiro até quarto? Tinha decidido que o número anual de fascículos desta gazeta seria de cem. Cinquenta e duas semanas a dois fascículos por semana dão, todavia, cento e quatro. Mas, entre todos os ofícios, porque só o escritor semanal não havia de ter direito a um dia de folga? E durante o ano inteiro só quatro: é tão pouco!

Mas Dodsley & Companhia prometeram ao público, em meu nome, expressamente cento e quatro fascículos. E não quero que essa boa gente fique por mentirosa.

A questão é só: como hei-de fazê-lo o melhor possível? O pano já está mal talhado; vou ter que o remendar ou que o esticar... Mas assim parece tão mal feito! Ocorre-me – devia ter-me ocorrido logo – o costume dos actores, de representar um pequeno número extra, a seguir ao espectáculo principal. O número extra pode versar sobre qualquer tema e não tem de ter a menor ligação com o que lhe antecedeu. Um número extra assim poderá, pois, preencher os fascículos a que me queria subtrair inteiramente.

Primeiro, uma palavra a meu respeito! Pois porque não haveria um número extra de ter um prólogo, que começasse com um „poeta, cum primum animum ad scribendum appulit".[47]

Quando, há um ano, um grupo de boa gente daqui teve a ideia de fazer uma tentativa para ver se não se poderia fazer mais pelo teatro alemão do que sob a administração de um chamado director de teatro, não sei como lhes veio à mente a minha pessoa e como puderam sequer sonhar que eu viesse a ser útil a uma empresa destas. Eu estava à disposição no mercado, tinha disponibilidade para o fazer, ninguém me queria contratar, sem dúvida porque ninguém sabia como empregar-me, a não ser estes amigos! Até hoje, todas as ocupações que tenho tido na vida têm-me sido muito indiferentes; nunca me adiantei nem me ofereci para nenhuma, mas também nunca recusei a mais insignificante, para a qual pudesse pensar que tinha sido escolhido por uma espécie de predilecção.

---

[47] Primeiras palavras do prólogo da comédia *Andria*, de Terêncio: „O poeta, quando sentiu vontade de escrever pela primeira vez." [N. da T.]

Se queria contribuir para a aceitação do teatro nacional? A resposta era fácil. As únicas dúvidas eram: se sabia fazê-lo e como melhor o poderia fazer.

Não sou actor nem poeta.

Dão-me, por vezes, a honra de me reconhecer como poeta. Mas só porque não me conhecem. De algumas tentativas dramáticas que ousei fazer, não se deveriam tirar conclusões tão generosas. Nem todo o que pega no pincel e mistura cores é um pintor. As mais remotas destas tentativas foram escritas numa idade em que se toma o gosto e a facilidade por génio. O que há de produtivo nas últimas, disso estou muito cônscio, tenho a agradecê-lo, única e exclusivamente, à crítica. Não sinto em mim a fonte viva que vem ao de cima pelas suas próprias forças, que pelas suas próprias forças brota em jorros tão abundantes, tão frescos, tão puros; eu tenho de arrancar de mim tudo à pressão e à força. Seria tão pobre, tão frio, de vistas tão curtas, se não tivesse aprendido, mais ou menos, a pedir humildemente emprestados tesouros alheios, a aquecer-me no fogo alheio, e a fortalecer os meus olhos com as lentes da arte. Assim, sempre me envergonhei ou aborreci, quando li ou ouvi algo em desfavor da crítica: Que abafa o génio; eu que me lisonjeio de reter dela algo que está muito próximo do génio. Sou um coxo para quem é impossível que um pasquim possa construir uma muleta.

Mas, tal como a muleta ajuda o coxo a movimentar-se de um lado para o outro, mas não faz dele um corredor, assim acontece com a crítica. Se, com o seu auxílio, consigo fazer algo que é melhor do que alguém com os meus talentos teria feito sem crítica, isto custa-me tanto tempo, tenho de estar tão liberto de outras ocupações, tenho de ter tão presentes todas as minhas leituras, tenho de poder, a cada passo, rever com calma todas as observações que fiz acerca dos costumes e das paixões, que ninguém no mundo pode ser menos dotado para a tarefa do trabalhador que pretende distrair um teatro com novidades.

O que GOLDONI fez pelo teatro italiano, que o enriqueceu com treze peças novas num ano, tenho eu, em consequência disto, de prescindir de fazer. Deixaria mesmo de o fazer, se pudesse. Sou mais desconfiado em relação a todos os primeiros pensamentos espontâneos do que De la Casa e o velho Shandy jamais foram. Pois embora eu não os considere inspirações do inimigo mau, nem do verdadeiro, nem do alegórico,[48] penso sempre que os primeiros pensamentos são isso mesmo: os primeiros, e que até mesmo nas sopas o melhor não costuma boiar ao de cima. Os meus primeiros pensamentos não são, decerto, melhores do que os primeiros pensamentos de qualquer um, e com os pensamentos de qualquer um é mais inteligente ficar em casa.

---

[48] „An opinion John de la Casa, archbishop of Benevento, was afflicted with – which opinion was, – that whenever a Christian was writing a book (not for his private amusement, but) where his intent and purpose was bona fide, to print and publish it to the world, his first thoughts were the temptations of the evil one. – My father was hugely pleased with this theory of John de la Casa; and (had it not cramped him a little on his creed) I believe would have given ten of the best acres in the Shandy estate, to have been the broacher of it; – but as he could not have the honour of it in the litteral sense of the doctrine, he took up with the allegory of it. Prejudice of education, he would say, is the devil, etc." (*Life and Opinions of Tristram Shandy*, Vol. 5) [N. do A.] „Uma opinião que o atormentava [John de la Casse, Arcebispo de Benevento], – a

Finalmente, surgiu a ideia de aproveitar o que faz de mim um trabalhador tão lento ou, como quer parecer aos meus amigos mais enérgicos, tão preguiçoso: o espírito crítico. E assim surgiu a ideia desta publicação.

Agradou-me esta ideia. Fez-me lembrar as didascálias dos gregos, isto é, as breves notas que até mesmo ARISTÓTELES achou que valia a pena escrever acerca das peças do teatro grego. Fez-me lembrar que, há muito tempo, tinha rido para comigo do muito douto CASAUBONUS que, por amor à sisudez da ciência, estava convencido que, nas didascálias, ARISTÓTELES tinha em vista,

---

qual era a seguinte, – sempre que um Cristão estivesse a escrever um livro (não para seu divertimento privado, mas) cuja intenção e propósito fossem, *bona fide*, imprimi-lo e publicá-lo para o mundo, os seus primeiros pensamentos eram sempre tentações do mafarrico. [...] O meu pai ficou deliciado com esta teoria de John de la Casse [...]; e (se não fosse a entorse que representava para o seu credo) estou convencido que teria dado dez dos melhores acres das propriedades dos Shandy para ter sido ele o seu inventor. [...] Como não podia ter a honra do sentido literal da doutrina, [...] quis ficar pelo menos com o sentido alegórico. [...] O preconceito da educação, dizia ele, é que é o diabo, etc." Aqui na tradução de Manuel Portela, in: Laurence Sterne, *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, parte segunda, Lisboa: Edições Antígona, 1988, pág. 53 e seg.

essencialmente, corrigir a cronologia.[49] Realmente, seria uma vergonha eterna para ARISTÓTELES se ele se tivesse preocupado mais com o valor poético das peças, mais com a sua influência sobre os costumes, mais com a educação do gosto, do que com as olimpíadas, o ano das olimpíadas, os nomes dos arcontes sob cuja magistratura foram levadas à cena!

Tive mesmo a intenção de chamar a esta publicação Didascálias de Hamburgo. Mas o título soou-me demasiado invulgar, e agora estou bastante satisfeito por lhe ter preferido este. O que queria apresentar ou deixar de apresentar na *Dramaturgia* ficava ao meu critério; pelo menos, LIONE ALLACCI nada me tinha a prescrever a este respeito. Porém, os eruditos pensam saber o que é uma didascália, nem que seja com base nas didascálias de TERÊNCIO, ainda existentes, a que o mesmo CASAUBONUS chama *breviter et eleganter scriptas*. Eu não tinha vontade de escrever as minhas didascálias nem de forma tão breve nem tão elegante, e os Casauboni nossos contemporâneos teriam abanado a cabeça com razão, ao descobrirem quão raramente menciono uma circunstância cronológica que, alguma vez, no futuro, quando milhões de outros livros se tiverem perdido, pudesse lançar alguma luz sobre um qualquer facto histórico. Em que ano do reinado de Luis XIV ou de Luis XV, em Paris, ou em Versalhes, em presença dos príncipes de sangue real ou não, esta ou aquela obra prima francesa foi levada à cena pela primeira vez; era isto que teriam procurado no meu texto e, para sua grande surpresa, não o teriam encontrado.

---

[49] (*Animadv. in Athenaeum* Libr. VI, cap. 7.) Διδασκαλια accipitur pro eo scripto, quo explicatur ubi, quando, quomodo et quo eventu fabula aliqua fuerit acta. – Quantum critici hac diligentia veteres chronologos adjuverint, soli aestimabunt illi, qui norunt quam infirma et tenuia praesidia habuerint, qui ad ineundam fugacis temporis rationem primi animum appulerunt. Ego non dubito, eo potissimum spectasse Aristotelem, cum Διδασκαλιας suas componeret. [N. do A.] „Por didascália entende-se um escrito que explica onde, quando, como e com que sucesso uma peça foi representada. – Em que medida os críticos ajudaram os antigos cronologistas com esta diligência, só o sabem apreciar os que sabem como eram débeis e ténues os meios de que dispunham os primeiros que se dedicaram a medir o tempo fugaz. Eu não duvido que Aristóteles tinha, acima de tudo, isto em vista ao compor as suas didascálias."

O que, para além disso, estas crónicas deveriam ser, já o expliquei na comunicação prévia; o que elas efectivamente devieram, sabe-lo-ão os meus leitores. Não inteiramente o que prometi fazer delas: algo diferente, porém, segundo penso, nada de pior.

„Deviam acompanhar todos os passos que a arte, tanto do poeta como do actor, irá dar *aqui*."

Da última parte, em breve me enfadei. Temos actores, mas não temos arte de representar. Se uma tal arte existiu em tempos passados, hoje já não a temos; perdeu-se; tem que ser inteiramente reinventada. Conversa de carácter geral acerca dela existe em várias línguas, mas regras especiais, reconhecidas por todos, formuladas com clareza e precisão, pelas quais a censura ou o elogio do actor se deva reger num caso determinado, mal sei de duas ou três. Daí resulta que o discorrer sobre esta matéria parece sempre tão volúvel e ambíguo que não admira, pois, que o actor que não domina mais do que um rotina feliz se veja, de todas as formas, ofendido por isso. Sempre acreditará não ser suficientemente louvado, e constantemente censurado em excesso; muitas vezes, nem chegará mesmo a saber se o querem censurar ou louvar. Seja como for, há muito que já se afirmou que a sensibilidade dos artistas face à crítica aumenta na medida em que diminuem a certeza, a clareza e a quantidade de princípios que regem a arte. Isto para minha, e mesmo para desculpa deles, pois sem ela eu não teria de me desculpar.

E a primeira metade da minha promessa? No caso desta, o *aqui* ainda não foi, até agora, grandemente levado em consideração; e como poderia tê-lo sido? As barreiras ainda mal foram levantadas e queriam ver que os concorrentes já tinham chegado à meta, uma meta que está sempre a ser colocada mais e mais longe? Quando o público pergunta o que aconteceu e responde ele próprio com um desdenhoso nada, pergunto eu, pela parte que me toca: e que fez o público para que algo pudesse acontecer? Nada também, fez mesmo algo pior do que nada. Não basta que não tenha fomentado a tarefa, nem sequer a deixou entregue ao seu curso natural. Que generosa ideia, proporcionar aos alemães um teatro nacional, quando nós, alemães, não somos uma nação! Não estou a falar da constituição política, mas apenas do carácter moral. Quase se deveria dizer que este consiste em não querer ter um carácter próprio. Continuamos a ser os imitadores declarados de tudo o que é estrangeiro, em especial os humildes admiradores dos nunca suficientemente admirados franceses; tudo o que nos vem de além Reno é belo, encantador, adorável, divino; preferimos renegar a vista e o ouvido, a pensar de outro modo; preferimos deixar-nos convencer que a grosseria é à-vontade, a desfaçatez é graça, o esgar é expressividade, um tilintar de rimas é poesia, clamor é música, do que duvidar minimamente da superioridade que esse amável povo, esse primeiro povo do mundo, como se costuma chamar a si próprio muito modestamente, recebeu do justo destino como quinhão de tudo o que é bom, e belo, e sublime, e honesto.

Porém, este lugar comum é tão trivial e a sua aplicação mais aprofundada poderia, facilmente, tornar-se tão azeda, que prefiro interromper o assunto.

Vi-me, pois, obrigado, em vez de me ocupar dos passos que a arte do poeta dramático poderia realmente ter feito aqui, a deter-me nos que ela teve de fazer provisoriamente, para depois percorrer de um ímpeto o seu caminho com passos tão mais rápidos e maiores. Foram os passos que um transviado tem de voltar a dar, para regressar outra vez ao bom caminho e ter em frente a meta diante dos olhos.

Qualquer um se pode gabar do seu zelo: eu creio ter estudado a arte dramática a fundo, tê-la estudado mais do que vinte que a exercem. Também eu a exerci na medida em que é necessário para poder ter voz activa no assunto, pois sei bem que, tal como o pintor que não gosta de ser criticado por quem não sabe, de todo, usar o pincel, assim acontece com o poeta. Eu, pelo menos, tentei fazer o que ele tem de realizar, e posso fazer um juízo se o que eu próprio não sou capaz de fazer pode ser feito. Também só peço para ter uma voz entre nós, ao passo que alguns que, se não tivessem aprendido a imitar este ou aquele estrangeiro, seriam mais mudos do que um peixe, se arrogam o direito de a ter.

Mas pode-se estudar e aprofundar assim o erro. O que me garante, pois, que não me aconteceu isto, que não interpreto mal a essência da arte poética dramática, é o facto de que eu a reconheço tal como ARISTÓTELES a abstraiu das inúmeras obras primas do teatro grego. Recebi deste filósofo as minhas ideias acerca da origem, das bases da arte poética, que não podia exprimir aqui sem me alargar. No entanto, não hesito em confessar (mesmo que nestes tempos esclarecidos se riam de mim por isso!) que considero a sua obra tão infalível como os *Elementos* de EUCLIDES. Os seus princípios são igualmente verdadeiros e certos, só que não são tão compreensíveis e, por isso, mais sujeitos a mal-entendidos do que tudo sobre o que aqueles discorrem. Em especial, atrevo-me a provar irrefutavelmente no que respeita à tragédia, acerca da qual o tempo nos quis proporcionar mais ou menos de tudo, que esta não se pode afastar nem um passo que seja da norma de ARISTÓTELES sem se afastar outro tanto da perfeição.

Com esta convicção, propus-me analisar minuciosamente alguns dos modelos mais célebres do teatro francês. Pois é suposto reger-se este teatro inteiramente pelas regras de ARISTÓTELES; em especial, quiseram-nos convencer a nós, alemães, que só através destas regras ele atingiu o grau de perfeição do cimo do qual mira o teatro de todos os povos modernos, tão abaixo dele.

Acreditámos, durante muito tempo, tão piamente nisto que, para os nossos poetas, imitar os franceses significa o mesmo que trabalhar segundo as regras dos antigos. Todavia, o preconceito não se podia impor sempre, contrariando os nossos sentimentos. Felizmente, estes foram despertados por algumas peças inglesas, e descobrimos assim que a tragédia é capaz de produzir um efeito muito diferente do que o que CORNEILLE e RACINE foram capazes de lhe atribuir. Porém, cegos por este súbito raio de luz da verdade, fomos ricochetear na borda de outro precipício. Às peças inglesas faltavam, manifestamente, determinadas regras que os franceses nos tinham tornado tão familiares. O que se concluiu daí? O seguinte: que também com estas regras se conseguia atingir o objectivo da tragédia; até mesmo que estas regras poderiam ser as culpadas quando se ficava aquém deste.

E isto ainda era admissível! Mas começou-se a confundir, com *estas* regras, *todas* as regras, e a declarar como pedanteria prescrever ao génio o que deveria fazer ou deixar de fazer. Em resumo, tínhamos chegado ao ponto de dissipar, intencionalmente, toda a experiência do passado, e de preferir exigir a cada poeta que reinventasse a arte por si próprio.

Seria suficientemente vaidoso para me atribuir algum mérito em relação ao nosso teatro, se pudesse acreditar ter encontrado a única maneira de impedir esta perturbação do gosto. Pelo menos posso gabar-me de ter trabalhado neste sentido, empenhando-me a fundo em impugnar a loucura da conformidade do teatro francês com as regras. Nação alguma interpretou tão erradamente as regras do drama da Antiguidade como os franceses. Algumas observações esporádicas acerca da melhor organização externa do drama, que encontraram em ARISTÓTELES, perfilharam-nas como o essencial, e enfraqueceram de tal maneira o essencial por meio de toda a espécie de limitações e interpretações que daí não podiam, necessariamente, resultar senão obras que ficaram muito aquém do efeito máximo, para o qual o filósofo tinha calculado as suas regras.

Atrevo-me aqui a fazer uma afirmação, tomem-na pelo que quiserem! Mencionem-me uma peça do grande CORNEILLE que eu não possa fazer melhor. Quanto vale a aposta?

Mas não; não gostaria que pudessem tomar esta afirmação por bravata. Queiram pois tomar nota do que vou acrescentar: Fá-lo-ei, de certeza, melhor, sem ser, de longe, um CORNEILLE, e sem nunca ter feito uma obra prima. Fá-lo-ei de certeza melhor, sem ter de que me vangloriar. Não terei feito mais do que qualquer um que acredite tão sinceramente em ARISTÓTELES como eu pode fazer.

Um barril para as nossas baleias críticas! Alegro-me de antemão, ao pensar como irão brincar lindamente com ele. Foi deitado ao mar única e exclusivamente para elas, em especial para a pequena baleia das águas salgadas de Halle!

E com esta transição, que não tem de ser mais espirituosa, pode o tom do prólogo sério juntar-se ao tom do epílogo, ao qual destino estas últimas páginas. Quem me poderia ter feito lembrar que já é tempo de dar início ao epílogo, senão justamente o Sr. Stl. que, na Biblioteca Alemã do Sr. Conselheiro Privado Klotz, já anunciou o conteúdo do mesmo?[50]

Mas o que recebe o homem loquaz de jaqueta colorida para ser tão diligente com o seu tambor? Não me lembro de lhe ter prometido nada por isso. Possivelmente, toca apenas para seu próprio prazer; e sabe Deus onde ele vai buscar o que a estimada juventude, que o segue pelas vielas com um ah! de admiração, fica a saber por ele em primeira mão. Deve ter espírito de adivinho, apesar da escrava dos *Actos dos Apóstolos.* Pois quem mais lhe poderia ter dito que o autor da *Dramaturgia* é o mesmo que o seu editor? Quem mais lhe poderia ter revelado as razões secretas por que eu atribuí a uma actriz uma voz *sonora* e encareci tanto a actuação de outra? Sem dúvida, na altura, eu estava apaixonado por ambas, mas nunca pensei que alguém pudesse adivinhá-lo. Também é impossível que as senhoras lho possam ter dito; por conseguinte, o espírito de adivinho é certo. Pobres de nós escritores, quando os nossos ilustres senhores, os jornalistas e escrevedores de jornais, querem lavrar com tais novilhas! Quando, para os seus juízos, se querem servir, para além da sua erudição e perspicácia, também de tais golpes da magia mais secreta, quem poderá justificar-se perante eles?

„Também poderia anunciar o segundo volume da *Dramaturgia*", escreve o Sr. Stl. por inspiração do seu duende, „se o tratado contra os livreiros não desse tanto trabalho ao autor que ele não pode concluir a obra tão depressa."

---

[50] Nono fascículo. [N. do A.]

Não se pode apelidar um duende de mentiroso quando ele, por uma vez, erra. Não deixa de ter algum interesse o que o espírito maléfico sugeriu ao bom do Sr. Stl. De facto, eu tinha algo de semelhante em vista. Queria narrar aos meus leitores porque é que esta obra foi interrompida tantas vezes; porque é que só passados dois anos, e só a custo, dela foi terminado tanto quanto estava prometido fazer num ano. Queria-me queixar da reimpressão, por meio da qual se atalhou o caminho mais directo para a abafar à nascença. Queria fazer algumas observações gerais acerca das consequências nocivas desta reimpressão. Queria sugerir o único modo de a controlar. Mas ter-se-ia isto tornado num tratado contra os livreiros? Muito pelo contrário, antes a seu favor, pelo menos dos que são íntegros, que os há. Não se fie sempre tanto no seu duende, meu caro Sr. Stl.! Como vê, o que esta escória do inimigo mau sabe do futuro, só o sabe a metade.

Mas chega de responder ao insensato segundo a sua loucura, para que ele não se julgue sábio. Pois esta mesma voz diz: Não respondas ao insensato segundo a sua loucura, para não seres semelhante a ele! Isto é, não lhe respondas segundo a sua loucura, para que o assunto em si não caia no esquecimento, pelo que te tornarias semelhante a ele. E assim volto a dirigir-me ao meu sisudo leitor, a quem peço seriamente desculpa por estas tolices.

É a pura verdade que a reimpressão, através da qual se quis tornar esta gazeta de utilidade pública, é o único motivo por que a sua edição se atrasou tanto até agora, e por que ela agora está inteiramente paralisada. Antes de dizer mais uma palavra acerca disto, permitam-me que afaste de mim a suspeita do interesse próprio. Foi o próprio teatro que financiou as despesas, na esperança de receber da venda, pelo menos uma parte substancial das mesmas. Eu não perco nada por esta esperança se gorar. Também não estou nada aborrecido por não poder trazer a público o material que coligi para a sua continuação. Retiro a minha mão deste arado com tanto prazer como o que tive em meter mãos à obra. KLOTZ e os seus apaniguados preferiam que eu nunca o tivesse feito; e será mais fácil encontrar, entre eles, um que faça, até ao fim, o registo diário de um empreendimento falhado, e me demonstre que utilidade *periódica* eu poderia e deveria ter dado a uma gazeta *periódica*.

Pois não posso nem quero esconder que estas últimas folhas foram escritas um ano mais tarde do que a data indica. O doce sonho de fundar um teatro nacional aqui em Hamburgo já voltou a desaparecer e, tanto quanto fiquei a saber desta cidade, ela deve ser a última em que um sonho destes venha a realizar-se.

Mas também isto me é completamente indiferente! Não quero ficar com a reputação de considerar uma grande infelicidade que os esforços em que participei se tenham gorado. Não podem ter grande importância, precisamente porque deles participei. Mas... e se esforços de maior importância se pudessem gorar, devido aos mesmos maus serviços que fizeram falhar os meus esforços? O mundo não perde nada por eu dar a lume, em vez de seis ou sete volumes da *Dramaturgia*, apenas dois.

Mas poderia perder se, um dia, uma obra mais útil, de um escritor melhor, pudesse vir a ser suspensa de forma semelhante; e até se houvesse mesmo pessoas que tirassem daí a conclusão explícita que a obra mais útil, empreendida em circunstâncias afins, estaria condenada a falhar e falharia.

Em face disto, não hesito e considero minha obrigação denunciar ao público uma estranha maquinação. Precisamente os mesmos Dodsley & Cia. que se permitiram reimprimir a *Dramaturgia*, puseram a circular, há algum tempo, entre os livreiros, uma nota escrita e impressa, que passo a transcrever literalmente:

Nota aos Senhores Livreiros

Com o apoio de vários Senhores Livreiros, decidimos, de futuro, impedir os que venham a imiscuir-se no negócio livreiro sem as qualificações necessárias (como, por exemplo, a pretensa livraria recentemente aberta em Hamburgo, assim como em várias outras localidades) de fazer edições do autor, e reimprimi-las sem autorização, bem como reduzir sempre para metade os preços por eles fixados. Os Senhores Livreiros que já aderiram a este desígnio, que reconheceram que uma tal reimpressão não autorizada constitui uma enorme desvantagem para todos os livreiros, decidiram angariar fundos para apoiar este desígnio e já reuniram uma soma avultada, com o pedido para não divulgar os seus nomes por enquanto, mas prometeram continuar a apoiar o mesmo. Esperamos o mesmo dos restantes Senhores Livreiros de boas intenções, para acrescento da caixa de fundos, e solicitamos que queiram também recomendar a nossa editora. No que respeita à impressão e à qualidade do papel, não cederemos em nada aos primeiros; de resto, esforçar-nos-emos por prestar a maior atenção à inúmera quantidade de negociantes clandestinos, para que qualquer um não possa começar a imiscuir-se e a perturbar o negócio livreiro. Podemos garantir também aos colegas que venham a aderir que não reimprimiremos uma folha que seja de um livreiro legítimo; mas prestaremos muita atenção se algum livro da nossa sociedade for reimpresso, para causar os maiores danos não só ao reimpressor, mas não menos aos livreiros que venderem a sua reimpressão. Solicitamos, pois, obsequiosamente, a todos os Senhores Livreiros que se queiram distanciar de todo e qualquer tipo de reimpressão, dentro do prazo de um ano a contar do momento em que venhamos a publicar os nomes de toda a Sociedade Livreira, sob pena de verem as suas melhores edições vendidas por metade do preço ou por muito menos. Aos Senhores Livreiros da nossa sociedade que venham a ser vítimas de reimpressões não deixaremos, porém, de atribuir uma indemnização considerável, de harmonia e de acordo com os fundos em caixa. Assim esperamos que também as restantes perturbações do negócio livreiro venham a ser mitigadas em breve, com o auxílio dos Senhores Livreiros de boa fé.

Se as circunstâncias o permitirem, viremos sempre nós próprios a Leipzig, por ocasião da feira da Páscoa, caso contrário, nomearemos um representante. Recomendamo-nos às vossas boas intenções e subscrevemo-nos como os vossos fiéis colegas.

J. Dodsley & Companhia

Se esta nota não incluísse senão o convite a uma melhor união dos livreiros para controlar entre si as reimpressões, que se tornaram usuais, dificilmente um erudito lhe negaria o seu aplauso. Porém, como puderam pessoas sensatas e honradas concordar em dar uma expansão tão condenável a este projecto? Para pôr cobro a um par de gatunos de trazer por casa, querem tornar-se eles próprios em salteadores? *„Querem reimprimir quem os reimprime.“* Isto seria possível se as autoridades lhes permitissem vingar-se eles próprios desta maneira. Mas querem simultaneamente *impedir as edições do autor.* Quem são os que o querem impedir? Têm coragem para se declararem adeptos desta transgressão sob o seu próprio nome? Onde é que já alguma vez as edições do autor foram proibidas? E como podem ser proibidas? Que lei pode restringir o direito de um erudito de retirar das suas próprias obras todo o proveito que possivelmente daí possa tirar? *„Imiscuem-se no negócio livreiro sem as qualificações necessária.“* Que qualificações necessárias são estas? Ter aprendido durante cinco anos a fazer embrulhos com um homem que também não sabe fazer mais nada senão embrulhos? E quem não se pode imiscuir no negócio livreiro? Desde quando é que o negócio livreiro é uma corporação? Quais são os seus privilégios exclusivos? Quem lhos atribuiu?

Se Dodsley & Cia. levarem a cabo a reimpressão da *Dramaturgia*, peço-lhes que pelo menos não deturpem a minha obra, mas que mandem reimprimir fielmente o que contra eles aqui vai escrito. Não lhes levo a mal que acrescentem a sua própria defesa – se lhes é possível defender-se. Podem redigi-la no tom que quiserem ou mandá-la redigir por um erudito suficientemente mesquinho para lhes emprestar a sua pena, mesmo no tom tão interessante da escola klotzeana, abundante em toda a espécie de pequenas histórias, anedotas e pasquins, sem uma palavra acerca do tema. Só declaro, de antemão, ser uma mentira a menor insinuação que é interesse pessoal ferido, o que me leva a falar tão acesamente contra eles. Nunca mandei imprimir nada a expensas minhas, e dificilmente virei a fazê-lo na vida. Conheço, como já disse, mais do que um homem honesto entre os livreiros, ao qual deixarei, de bom grado, um tal negócio em comissão. Mas nenhum deles me pode levar a mal que manifeste o meu desprezo e o meu ódio por gente em comparação com a qual qualquer bandido ou salteador não é, na verdade, pior. Pois estes assaltam por conta própria; Dodsley & Cia. querem, porém, roubar em bandos.

Felizmente que o seu convite deve ser aceite por poucos. Senão, seria altura de os eruditos pensarem a sério em pôr em prática o conhecido projecto de Leibniz.

Fim do segundo volume

NOTAS EXPLICATIVAS

Pág. 33: Tempesta: pseudónimo do pintor holandês Peter Molyn (1598-1680), que se celebrizou pelos seus quadros representando tempestades.

Pág. 33: Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), pintor, escultor e arquitecto. Influenciou decisivamente a escultura e a arquitectura barrocas. A partir de 1629 dirigiu as obras da catedral de S. Pedro, em Roma.

Pág. 36: Melpomene: musa da tragédia.

Pág. 37: Um Dryden alemão: o autor do prólogo e do epílogo da peça *Olint e Sophronia*, de Friedrich von Chroneck, representada por ocasião da inauguração do teatro. Possivelmente Johann Jakob Dusch, mas também pode ser Johann Friedrich Löwen.

Pág. 41: Patético: conceito fundamental da tragédia grega, derivado do termo "pathos" que significa dor, sofrimento. Era, pois, aquilo que suscita no público emoções fortes, como por ex. compaixão, tristeza, etc.

Pág. 46: Patéticos: aqui no sentido de comoventes, passíveis de suscitar as emoções mais fortes, como era, aliás, o significado habitual no século XVIII. Ver nota explicativa anterior.

Pág. 47: Trata-se da peça *L'humanité ou le tableau de l'indigence, triste drame, par un aveugle tartare* [*A humanidade ou o quadro da indigência, drama triste, de um tártaro cego*], cujo autor é desconhecido.

Pág. 49: *Polieucto*: este drama de Corneille, que exalta a vitória do cristianismo, costumava ser levado à cena antes da Páscoa.

Em 1734 quebrou-se, pela primeira vez, esta tradição, quando foi levada à cena a tragédia *Zaire* de Voltaire.

Pág. 51: Calipedes: célebre actor ateniense, contemporâneo de Alcibíades.

Pág. 52: Neuberin: Friederike Caroline Neuber (1697-1760), actriz e directora de uma célebre companhia de teatro. Contribuiu para a introdução do classicismo no teatro alemão. O episódio referido teve lugar em 1757, por ocasião de um espectáculo em Leipzig.

Pág. 52: Johann Christoph Gottsched (1700-1766), escritor, crítico e professor na Universidade de Leipzig. Autor de uma importante Poética: *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730), em que segue o modelo do classicismo francês.

Pág. 52: O arlequim: Neste caso o seu correspondente alemão, chamado *Hanswurst*, que já vinha do século XVI, e passou a chamar-se arlequim por influência da *commedia dell'arte*, nos séculos XVII e XVIII.

Pág. 52: *Timon le Misanthrope* [*Timon, o misantropo*] (1722): comédia de Louis François Delisle (*1756), autor sobretudo de comédias, escritas para o teatro italiano de Paris.

Pág. 52: *Le faucon et les oies de Boccace* [*O falcão e os gansos de Boccace*] (1725): comédia do mesmo Delisle. Tal como em Timon, o arlequim representa aqui um papel individualizado.

Pág. 53: O parasita é um dos tipos característicos da comédia ática mais tardia e da comédia romana.

Pág. 53: Sátiros eram, segundo a mitologia, os acompanhantes de Dioniso, com pés de bode. No final da representação de uma trilogia, surgiam integrando o coro duma representação em que se parodiava o tema da trilogia.

Pág. 53: Aristóteles refere a relação entre a História e a Tragédia no nono capítulo da *Poética*, que Lessing volta a discutir, detalhadamente, no octogésimo nono fascículo da Dramaturgia.

Pág. 55: Lessing já se havia ocupado da comédia sentimental na *Theatralische Bibliothek* [*A Biblioteca Teatral*], uma publicação periódica por ele editada. Aí publicou Lessing, em 1754, as suas traduções comentadas dos textos fulcrais de Chassiron e Gellert.

Pág. 56: O jeito faceto de Vulcano: no primeiro livro da *Ilíada*, os Deuses riem quando Hefestos – Vulcano na nomenclatura latina – consegue aplacar comicamente a mãe Hera, furiosa com o marido Zeus, que protegera os troianos a pedido de Tétis.

Pág. 56: Heitor ri: no sexto livro da *Ilíada*, Heitor despede-se da esposa Andrómaca e do filho Astinax que grita nos braços da ama, com medo do elmo metálico do pai, que se ri dos seus receios.

Pág. 56: Batalha de Speier: travada em 1689 entre a cidade alemã do mesmo nome e as tropas de Luis XIV.

Pág. 56: Alcmena: personagem da comédia *Anfritrião* de Plauto. Esposa de Anfitrião, mãe de Héracles, seduzida por Zeus que, para tal, assumira a forma do marido.

Pág. 56: Sósia: personagem da peça citada de Plauto. Escravo de Anfitrião, com este ausente na guerra. Mercúrio assume as suas feições. No regresso, o verdadeiro Sósia sofre bastante com as partidas que Mercúrio lhe prega sob o seu disfarce.

Pág. 57: *Génio*: peça em cinco actos, de 1751, da autoria da escritora francesa Françoise de Graffigny (1795-1758).

Pág. 57: *Le père de famille*: peça publicada em 1753 por Denis Diderot (1713-1784), que Lessing comenta detalhadamente no octogésimo quarto fascículo da *Dramaturgia*.

Pág. 58: Thomas Corneille (1625-1709), escritor dramático, irmão mais novo de Pierre Corneille.

Pág. 59: Johann Adolph Scheibe (1708-1776) estudou órgão, piano e composição. Dedicou-se sobretudo à teoria e à execução musicais. Em 1776 fundou uma revista musical em Hamburgo. Em 1774 foi nomeado chefe de orquestra em Copenhaga, onde viria a morrer.

Pág. 60: *Der kritische Musikus*: semanário musical, fundado por Johann Adolph Scheibe em 1736, em Hamburgo.

Pág. 62: Téspis, poeta grego do século VI a. C., do qual se diz que inventou a tragédia ao introduzir o primeiro actor a recitar nas representações teatrais, até aí apenas constituídas pelo coro.

Pág. 62: Solon (ca. 640-561 a. C.), magistrado e legislador ateniense, contemporâneo de Téspis, que, segundo Diogenes Laertius, proibiu este de representar tragédias, por serem inúteis e mentirosas.

Pág. 67: Noutro lugar: in *Abhandlung von dem Wesen der Fabel* [*Tratado sobre a natureza da fábula*].

Pág. 67: Esopo: segundo a lenda, escravo libertado que viveu no séc. VI a. C., suposto autor de pequenos contos morais, em verso ou em prosa, denominados fábulas, nos quais os animais ou objectos inanimados falam como se fossem seres humanos.

Pág. 69: *Cresfontes*: tragédia perdida de Eurípides (aprox. 480-406 a. C.), em que a rainha Mérope, viúva do rei Cresfontes, é impedida, no último momento, de matar o filho Egisto, pensando erroneamente tratar-se do assassino desse mesmo filho desaparecido.

Pág. 69: Petrus Victorius, aliás Vettori, (1499-1585), humanista florentino, editor da obra de Aristóteles. A primeira tradução da *Poética* para latim ocorre entre 1560 e 1564. A segunda edição é de 1573.

Pág. 69: André Dacier (1651-1722), filólogo francês. Autor de traduções e comentários. Em 1692 publicou a tradução comentada que Lessing analisa aqui em pormenor: *La poétique d'Aristote, traduite en français avec des remarques critiques sur tout l'ouvrage.*

Pág. 74: A segunda Ifigénia: trata-se da tragédia *Ifigénia entre os Turcos*; a primeira Ifigénia é a tragédia *Ifigénia em Áulide.*

Pág. 80: William Whitehead (1715-1785), professor na escola de Cambridge. Como autor dramático, escreveu apenas duas peças menores, uma das quais a *Creúsa* aqui mencionada. Apesar disso, foi nomeado *poeta laureatus.*

Pág. 80: O mais trágico de todos os poetas trágicos: No capítulo 13 da *Poética.*

Pág. 80: Aristóteles, nascido em Estagira, na Trácia.

Pág. 82: Trata-se de Moses Mendelssohn (1729-1786), filósofo iluminista, defensor da tolerância religiosa. Foi o primeiro a interpretar o judaísmo a partir de conceitos iluministas. Grande amigo de Lessing, a quem inspirou a figura principal em *Nathan, der Weise.*

Pág. 87: Joseph Trublet (1697-1770), clérigo e escritor francês, conhecido principalmente pelos citados *Ensaios de Literatura e de Moral* e também pelas *Mémoires pour servir à l'histoire de MM. de la Motte et de Fontenelle.*

Pág. 88: Bernard le Bouvier (1657-1757), escritor francês, sobrinho de Corneille. Secretário perpétuo da Academia das Ciências. Autor de dramas, fábulas, epigramas e poesias bucólicas. Escreveu também uma história do teatro francês.

Pág. 90: Lessing está aqui a referir-se à tragédia *The Earl of Essex, or the unhappy favourite,* de John Banks, levada à cena em 15 de Julho de 1767. No terceiro acto, a rainha Isabel I dá uma bofetada a Essex.

Pág. 91: Na quarta cena do primeiro acto, o conde de Ormaz, ofendido por ter sido preterido pelo rei D. Fernando no lugar de preceptor do infante, em favor de Diego, provoca o ancião e, quando este defende a sua honra, Ormaz dá-lhe uma bofetada.

Pág. 92: Os historiadores do teatro francês, citados na nota de rodapé, são os irmãos Parfait, autores da obra *Histoire du Théâtre Français,* que Lessing cita várias vezes na *Dramaturgia.*

Pág. 94: Lessing cita aqui Horácio: *De arte poetica,* v. 97. Diderot traduziu esta citação por "des sentences, des bouteilles souflées, des mots longs d'un pied et demi", ao passo que Lessing opta por "Sentenzen, Blasen und ellenlange Worte".

Pág. 94: Lessing cita aqui a sua própria tradução de Diderot, publicada em 1759 em Berlim.

Pág. 97: Obra de um desconhecido: O autor é António Coello (1611-1682). A peça foi trazida para a Alemanha no século XVII, em versão italiana, por companhias itinerantes.

Pág. 97: Na *Theatralische Bibliothek III* [*Biblioteca Teatral*], Lessing incluira um excerto desta peça. Na introdução refere-se ao autor como sendo "o maior poeta trágico" espanhol, e classifica a peça como uma das suas "melhores obras".

Pág. 97: A segunda peça do mesmo autor: *Athaulfo*, de 1753.

Pág. 98: *Hanswurst*: tipo cómico, correspondente alemão do arlequim.

Pág. 99: Trata-se do poema de Lope de Vega (1562-1635) *"Arte nuevo de hacer comedias"*, publicado em 1609, que Lessing cita em nota de rodapé.

Pág. 100: Minotauro de Pasífae: Segundo a mitologia, o Minotauro que vivia no labirinto de Cnossos, em Creta, seria filho dos amores incestuosos da rainha Pasífae, esposa do rei Minos, com um touro.

Pág. 102: Barroco: à época este adjectivo tinha sentido pejorativo, para significar algo com demasiados floreados. O termo esteve em moda nos anos cinquenta do século XVIII.

Pág. 103: A capital do Sacro Império Romano-Germânico era então Viena, onde a influência de Gottsched não se fez sentir. O actor Josef Stranitzki (1676-1726), célebre no papel de *Hanswurst*, fundou aí em 1708 o primeiro teatro não ambulante em território germânico.

Pág. 104: Trata-se de Christoph Martin Wieland (1733-1833) no romance *Geschichte des Agathon* [*História de Agathon*], no livro 12, capítulo 1.

Pág. 104: Autores anónimos: Lessing refere-se aqui aos romances franceses de carácter frívolo, à época muito em moda, e que eram publicados anonimamente.

Pág. 109: Trata-se do autor dramático Christian Felix Weisse (1726-1804), cujo nome Lessing escreve sempre como Weiss.

Pág. 109: Tiberius Claudius Donatus relata na sua *Vita Vergilii*, § 64, que Virgílio, acusado de ter plagiado Homero, se justificou dizendo que era mais fácil surripiar a clava de Hércules do que os versos de Homero.

Pág. 112: Crébillon, Prosper-Jolyot de (1674-1762), poeta francês, autor de tragédias. Não há que confundi-lo com Claude-Prosper-Jolyot de Crébillon (1707-1777), autor de contos e romances à época considerados obscenos.

Pág. 116: Mérope e Egisto: Ver a nota explicativa correspondente no trigésimo sétimo fascículo.

Pág. 118: „Isto é algo!": citação do quinto acto, cena 3, da peça em questão de Christian Felix Weiss (1726-1804).

Pág. 124: Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de Saint-Évremond (1613-1703), militar e livre-pensador francês, autor de numerosas obras literárias, de estética e de crítica. Em 1661 emigrou, por razões políticas, para Inglaterra, onde morreu.

Pág. 124: *Opéra*: comédia em cinco actos (1678), que foi traduzida por Gottsched e sua mulher para alemão, e publicada em 1740 na obra *Deutsche Schaubühne* [*O teatro alemão*], com o título *Die Opern* [*As óperas*].

Pág. 125: *Cyrus* e *Clélie* são dois romances sentimentais de Madeleine de Scudéry (1607-1701), muito em voga na época.

Pág. 131: Hedelin, Abbé d'Aubignac (1604-1676), primeiro advogado e depois clérigo, autodidacta que se interessou sobretudo pelo teatro antigo e contemporâneo, autor da obra *La pratique du Théâtre* [*A prática teatral*], citada por Lessing.

Pág. 131: Dacier: ver nota explicativa correspondente no vigésimo nono fascículo.

Pág. 132: Rodrigue e Chimene são os personagens principais da tragédia *Le Cid*.

Pág. 136: Felix: personagem da tragédia *Polyeucte* de Corneille.

Pág. 138: *Rodogune, Princesse des Parthes*: tragédia de Corneille.

Pág. 139: *Le Menteur*: comédia de Corneille.

Pág. 140: Os diálogos sobre *Le fils naturel*: ver nota de rodapé 19 no quinquagésimo nono fascículo.

Pág. 141: *Les bijoux indiscrets* (1748) é um romance filosófico de carácter algo libertino, uma sátira aos costumes franceses sob uma máscara oriental, da qual Diderot se teria, de facto, tentado distanciar mais tarde.

Pág. 141: As jóias: segundo a lenda de origem medieval, o sultão recebera um anel mágico que o tornava invisível e obrigava "a jóia" de qualquer mulher, onde ela encerra a sua natureza mais íntima e a sua honra, a revelar os segredos da sua detentora.

Pág. 142: Palissot de Montenay (1730-1814), dramaturgo, adversário dos filósofos iluministas, ataca Rousseau, o que lhe grangeia a inimizade de Diderot, que o satiriza no romance *Le Neveu de Rameau* [*O sobrinho de Rameau*].

Pág. 147: Dorval: personagem do drama *Le Fils Naturel*.

Pág. 149: *A Flor*: um dos textos perdidos do autor trágico Agathon (440-400 a. C.), amigo de Eurípides e de Platão. Hoje traduz-se este título por *Anteu*, em vez de *A Flor*, como se fazia na época de Lessing.

Pág. 152: Aristófanes (ca. 445-385 a. C.) na comédia *As nuvens*.

Pág. 155: Richard Hurd (1718-1808), bispo de Worcester, autor de obras de teologia e de moral, escreveu também um comentário à *Poética* de Horácio publicado em 1749. Esta obra foi traduzida para alemão por J. J. Eschenburg, em 1772. Lessing serve-se desta tradução.

Pág. 167: Génio: Lessing tinha as maiores reservas em relação ao culto do génio que estava a surgir com o movimento do *"Sturm und Drang"*. Aqui está a aludir às observações do seu adversário Klotz, que publicara uma crítica do primeiro volume da *Dramaturgia*.

Pág. 168: Citação textual da crítica do primeiro volume da *Dramaturgia de Hamburgo*, que Klotz publicara na *Deutsche Bibliothek der Schönen Wissenschaften* [*Biblioteca Alemã das Letras*].

Pág. 171: Dodsley e Cia.: casa editora inglesa de renome, cujo nome foi utilizado abusivamente por Engelbert Benjamin

Schwickert para fazer uma edição pirata do primeiro volume da *Dramaturgia*, editada em Leipzig.

Pág. 173: A muleta: alusão a uma frase de Eduard Young (1683-1765] no ensaio *Conjectures on original composition* [*Conjecturas sobre a composição original*], em que afirma que as regras são muletas de que só os doentes precisam, os saudáveis deitam-nas fora.

Pág. 173: De la Casa e o velho Shandy: figuras do romance satírico de Lawrence Sterne (1713-1768), *Life and Opinions of Tristram Shandy, gentleman.*

Pág. 174: Isaac Casaubonus (1559-1614), erudito e crítico, que publicou comentários acerca de numerosos autores gregos e romanos.

Pág. 175: Lione Allacci (1586-1669), erudito grego que viveu em Roma, exercendo as profissões de professor e bibliotecário. Neste contexto é relevante a sua obra *Dramaturgia osia cathalogo di tutti li Orammi, Comedie, Tragedie.*

Pág. 179: Os Elementos de Euclides: *Stoicheia*, a obra fundamental do célebre matemático grego (ca. 330-260 a. C.), que se caracteriza pelo rigor das suas demonstrações matemáticas.

Pág. 181: Barris para baleias: Lessing alude aqui às histórias que se contavam à época, nos livros de ciências naturais, acerca dos pescadores que deitavam barris ao mar para afastar as baleias dos seus barcos.

Pág. 181: Águas salgadas de Halle: referência ao adversário de Lessing, Klotz, que vivia na cidade de Halle, onde havia salinas.

Pág. 182: Sr. Stl.: sigla utilizada pelo crítico de Lessing na *Deutsche Bibliothek*, editada por Klotz. Ver nota explicativa acima.

Pág. 182: Jaqueta colorida: distintivo do bobo.

Pág. 182: A escrava dos *Actos dos Apóstolos*: ver *Actos dos Apóstolos* 16, 16-18, em que Paulo esconjura o espírito pitónico de uma escrava que exercia a adivinhação.

Pág. 182: Uma voz sonora: elogio que Lessing faz à actriz Madame Loewen, no sexto fascículo da *Dramaturgia*.

Pág. 182: A actuação de outra: referência de Lessing à actriz Fräulein Felbrich no décimo fascículo da *Dramaturgia*.

Pág. 182: Apaixonado: a já referida *Deutsche Bibliothek* de Klotz insinua existirem "razões secretas" para o juízo que Lessing faz de Madame Loewen e Mademoiselle Felbrich.

Pág. 182: Lavrar com tais novilhas: Lessing refere-se às palavras de Sansão quando acusa os filisteus de se servirem indevidamente de sua mulher: „Se vós não tivésseis lavrado com a minha novilha não teríeis descoberto o meu enigma", in *Juízes* 14.

Pág. 183: Escória do inimigo mau: Lessing utiliza aqui a expressão que Maomé usa para os demónios no *Alcorão*, sura 37, verso 10.

Pág. 183: Responder ao insensato segundo a sua loucura: Lessing cita aqui os *Provérbios de Salomão* 26, 4-5.

Pág. 188: O projecto de Leibniz: o filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) propunha que os eruditos se associassem numa "societas subscriptoria", para financiarem eles próprios as suas publicações, sem dependerem dos livreiros.

ÍNDICE DE NOMES E OBRAS

A
Ackermann, Konrad Ernst 8, 9, 11
Addison, Joseph 7
  Cato 7
Agathon 149, 197
  A flor, aliás Anteu 149
Allacci, Lione 175, 198
Aristófanes 152, 153, 166, 197
Aristóteles 1, 4, 12-19, 53, 68-73, 80, 111-114, 116, 118-120, 127, 131-140, 148, 150-152, 154, 155, 157, 160, 163, 164, 174, 175, 179, 181, 191-193
  Poética 1, 12, 13, 15, 16, 19, 62, 68, 113, 127, 148, 161, 191, 193
  Retórica 118
Ayrenhoff, Cornelius Hermann von 10
  Hermann und Thusnelde 10

B
Banks, John 14, 91, 194
  The Earl of Essex, or the unhappy favourite 14, 91, 194
Bernini, Giovanni Lorenzo 33, 189
Bodmer, Johann Jakob 7, 12, 13
  Abhandlung über das Wunderbare in der Poesie 7
Boisrobert, François le Metel de 91
Borscher, David 9
Breitinger, Johann Jakob 12, 13
  Critische Dichtkunst 13

C
Calderón de la Barca, Pedro 98
Cândido Lusitano, ver Freire, Francisco José, aliás Cândido Lusitano
Casaubonus, Isaac 174, 175, 198
Coello, Antonio 194
  Dar la vida por su Dama, ó el Conde de Sex 14, 97
Corneille, Pierre 4, 9, 13, 14, 16, 18, 62, 63, 87, 130-140, 180, 181, 193, 196
  Attila 125, 126
  Discours de la tragédie 132
  Discours sur le poème dramatique 16
  Le Cid 87, 88, 90-92, 196
  Le Menteur 139, 196
  Othon 125, 126

  - *Polieucte* 49, 60, 189
  - *Rodogune, Princesse des Parthes* 138, 139, 196
  - *Sertorius* 125, 126
  - *Surena* 125
- Corneille, Thomas 14, 58
  - *Le comte d'Essex* 58, 192
- Crébillon, Prosper-Jolyot de 13, 14, 112, 195
- Cronegk, Friedrich von 10
  - *Codrus* 10
  - *Olint und Sophronia* 10
- Cyber, Theopilus 128
  - *Cyber's Lives of the Poets of Great Britain and Ireland* 128

D

- Dacier, André 69-71, 116, 117, 131, 193, 196
  - *La Poétique d'Aristote* 193
- Delisle, Louis François 190
  - *Le faucon et les oies de Boccace* 52, 53, 61, 190
  - *Timon le Misanthrope* 52, 190
- Deschamps, François Michel Chrétien 7
  - *Caton d'Utique* 7, 146
- Destouches, Philippe, aliás Philippe Néricault 9
  - *L'Irrésolu* 61
- Diderot, Denis 9, 94, 95, 140-150, 154, 155, 160, 163, 197
  - *Le fils naturel* 94, 140, 142-144
  - *Le père de famille* 9, 57, 140, 143
  - *Les bijoux indiscrets* 141, 142, 197
- Dryden, John 36, 37

E

- Eckhof, Konrad 9, 10
- Esopo 67, 192
- Ésquilo 170
  - *Os Persas* 170
- Euclides 179
  - *Elementos* 179
- Eurípides 14, 74, 78-81, 96, 134, 161, 162, 192, 197
  - *Hécuba* 78, 96
  - *Ifigénia entre os Turcos* 74, 193
  - *Íon* 78-80

F

- Figueiredo, Manuel de 3, 4
- Fontenelle, Bernard le Bovier de 88, 193
- Freire, António 17
  - *A catarse em Aristóteles* 17
- Freire, Francisco José, aliás Cândido Lusitano 4
  - *Arte Poética* 4

G

- Garção, Pedro António Joaquim Correia 3, 4, 17
- Garnier, Robert 37, 92, 93
- Garrett, João Baptista da Silva Leitão de Almeida 3, 7, 17
  - *Catão* 7
  - *Memória ao Conservatório* 17
- Gellert, Christian Fürchtegott 57

Die kranke Frau 57
Golawski-Braungart, Jutta 16
Furcht oder Schrecken: Lessing, Corneille und Aristoteles 16
Goldoni, Carlo 173
Gottsched, Johann Christoph 6, 7, 10, 12, 52
Sterbender Cato 6
Versuch einer kritische Dichtkunt vor die Deustschen 7, 190
Gottsched, Luise Adelgunde Viktorie 6
Die Pietisterey im Fischbein-Rocke 6
Graffigny, Françoise de 191
Génie 57, 191
Gryphius, Andreas 5

H
Hedélin, François, Abbé d'Aubignac 92, 131, 196
Hensel, Friederike 9
Heródoto 149
Homero 56, 101, 109, 195
Horácio, aliás Quintus Horatius Flaccus 4, 90, 194
De arte poetica 160, 194
De Orationes 160
Hurd, Richard 155-157, 160, 162-164, 197

J
Jonson, Benjamin 159, 164
Everyman out of his Humor 159

K
Klotz, Christian Adolf 182, 184, 199
Kuschel, Karl-Josef 20
Jud, Christ und Muselmann vereinigt? Lessings Nathan der Weise 20
Kyd, Thomas 5

L
Leibniz, Gottfried Wilhelm 188, 199
Lessing, Gotthold Ephraim
Briefe, die neueste Literatur betreffend 12, 82
Der Freigeist 10
Der Mysogin 10
Emilia Galotti 20
Minna von Barnhelm 10, 20
Miss Sara Sampson 10, 20, 45, 48
Nathan der Weise 16, 20, 193
Lillo, George 10
The London Merchant 9
Lohenstein, Caspar von 5
Lope de Vega·Carpio, Félix 98, 99, 101, 105
Löwen, Eleonore 8, 9
Löwen, Johann Friedrich 9, 10, 189

M
Marivaux, Pierre Carlais Chamblaint de 9, 51
La double inconstance ou le fourbe puni 61
Les fausses confidences 51, 52
Marlowe, Christopher 5
Marmontel, Jean François 45, 46
Mecour, Susanne 9

Menandro 100, 101, 166, 167
Mendelssohn, Moses 16, 82, 114, 193
Molière, aliás Jean-Baptiste Poquelin 9, 61, 87-89, 156-158
  L'avare 156
  L'école des femmes 87-90
  L'école des maris 87
  Le malade imaginaire 61
Montiano y Luyando, Agostino 97
  Virgínia 97
Moore, Edward 10
  The Gamester 10

N
Neuber, Caroline 6, 52, 60, 190
Neuberin, ver Neuber, Caroline

P
Palissot de Montenay, Charles 142, 197
Pereira, Maria Helena da Rocha 4, 17
  A apreciação dos Teóricos Gregos pelos Poetas e Teorizadores Portugueses do Século XVIII 4
  La Katharsis d'Aristote chez des théoriciens portugais du XVIIIe siècle 4
Plauto, aliás Titus Maccius Plautus 36, 91-93, 100, 101, 152, 158
  Anfitrião 91-93, 100, 191
Plutarco 100, 101, 166

R
Racine, Jean-Baptiste 4, 13, 14, 130, 131, 134, 156, 180
  Mytridate 60
  Nero 156
Rebello, Luis Francisco 7
  História do Teatro 7
Regnard, Jean-François 61
  Le distrait 61
  Le joueur 61

S
Saint-Évremond, Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de 124, 126
  Opéra 124, 126
  Sir Politik Wouldbe 124, 126
Scarron, Paul 88
  La précaution inutile 88
Scheibe, Adolph 59, 192
Schenk, Christian Ernst 113
  Komisches Theater 113
Schiller, Friedrich von 5
  Die Schaubühne als moralische Anstalt gesehen 5, 19, 20
  Über das gegenwärtige deutsche Theater 20
  Was kann eine gute stehende Bühne bewirken 20
Schlegel, Johann Elias 8, 10, 28, 81
  Canut 10
  Der geschäftige Müßiggänger 81, 82
  Der Triumph der guten Frauen 81, 82

Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters 8
Schreiben von der Errichtung eines Theaters in Kopenhagen 28
Schröder, Friedrich Ludwig 9
Schröder, Sophie Charlotte 9
Scudéri, Madeleine de 91, 196
Clélie 125, 126, 196
Cyrus 125, 196
Séneca, Lucius Annaeus 100
Seyler, Abel 8
Shakespeare, William 4, 9, 13, 14, 31, 32, 43, 44, 50, 101, 109, 110, 127, 128, 134, 159
Hamlet 31-33, 43, 44
Othelo 50
Richard III 109, 110
Romeo and Juliet 10, 50
Silva, António José da, aliás "O Judeu" 4
Sócrates 81, 152, 153
Sófocles 14, 134, 161
Édipo 74, 115, 127
Solon 62, 63
Sterne, Lawrence 173, 174, 198
Life and Opinions of Tristram Shandy 173, 174, 198
Straparolle, aliás Gian Francesco Straparola 88
Le piacevoli notti 88

T
Tempesta, aliás Peter Molyn 33, 189
Terêncio, aliás Publius Terentius Afer 100, 152, 171, 175
Andria 171
Téspis 62, 63, 192
Thomson, James 36
Tournemine, Renatus Joseph 69
Trublet, Joseph 87, 88
Essais de Littérature et de Morale 88

V
Victorius, Petrus, aliás Vettori 69, 192
Voltaire, aliás François Marie Arouet 4, 9, 13, 14, 37, 38, 40, 43-45, 48-50, 55-57, 88-91, 93, 124, 125, 129, 130, 134
Alzire 37
Brutus 37
Cesar 37
L'enfant prodigue 55, 61
Nanine ou le préjugé vaincu 55, 56
Semiramis 37-39, 45, 129
Zaire 37, 48-50, 190

W
Weisse, Christian Felix 10, 15, 109-111, 195, 196
Crispus 10
Eduard III 10
Richard III 10, 15, 109, 110
Romeo and Juliet 110
Rosemunde 10
Whitehead, William 80, 193
Creúsa 80
Wieland, Christoph Martin 195
Geschichte des Agathon 104

Índice geral

Nota de apresentação 1
Introdução 3
Bibliografia sumária 21
Dramaturgia de Hamburgo 23
  Primeiro volume 25
  Segundo volume 85
Notas explicativas 189
Índice de nomes e obras 201